
LUIS ENRIQUE RUIZ
OBRAS PIONERAS DEL
CINE
MUDO
Orígenes y primeros pasos
(1895-1917)
Mensajero
WILLIAM FOX PRESENTS
Theda Bara
CLEOPATRA
FOX FILM CORPORATION
LUMIÈRE
CHAPLIN SPECIAL
McCAY
DESSINS ANIMÉS
NICK
LES GRANDS FILMS MYSTERIEUX GAUMONT
WINSOR McCAY'S
WONDERFULLY TRAINED DINOSAURUS

Luis Enrique Ruiz Alvarez (Bilbao, 23-10-1959) se licenció en Medicina en 1983. Se ha especializado -vía MIR- en Anestesiología y Reanimación y trabaja actualmente en el bilbaíno Hospital de Basurto. Ha publicado varios artículos en revistas de su especialidad. Como estudioso del cine ha publicado en esta colección **Obras Maestras del cine mudo.** *Época dorada (1918-1930)*, en el que se recogen los filmes más destacados de las carteleras europea y americana que fueron estrenados entre esos años y que viene a ser la lógica continuación de este volumen. En la actualidad prepara un libro sobre el conjunto del cine mudo.

OBRAS PIONERAS DEL CINE MUDO

LUIS ENRIQUE RUIZ
Con la colaboración de María Teresa Artera

OBRAS PIONERAS DEL CINE MUDO

Orígenes y primeros pasos
(1895-1917)

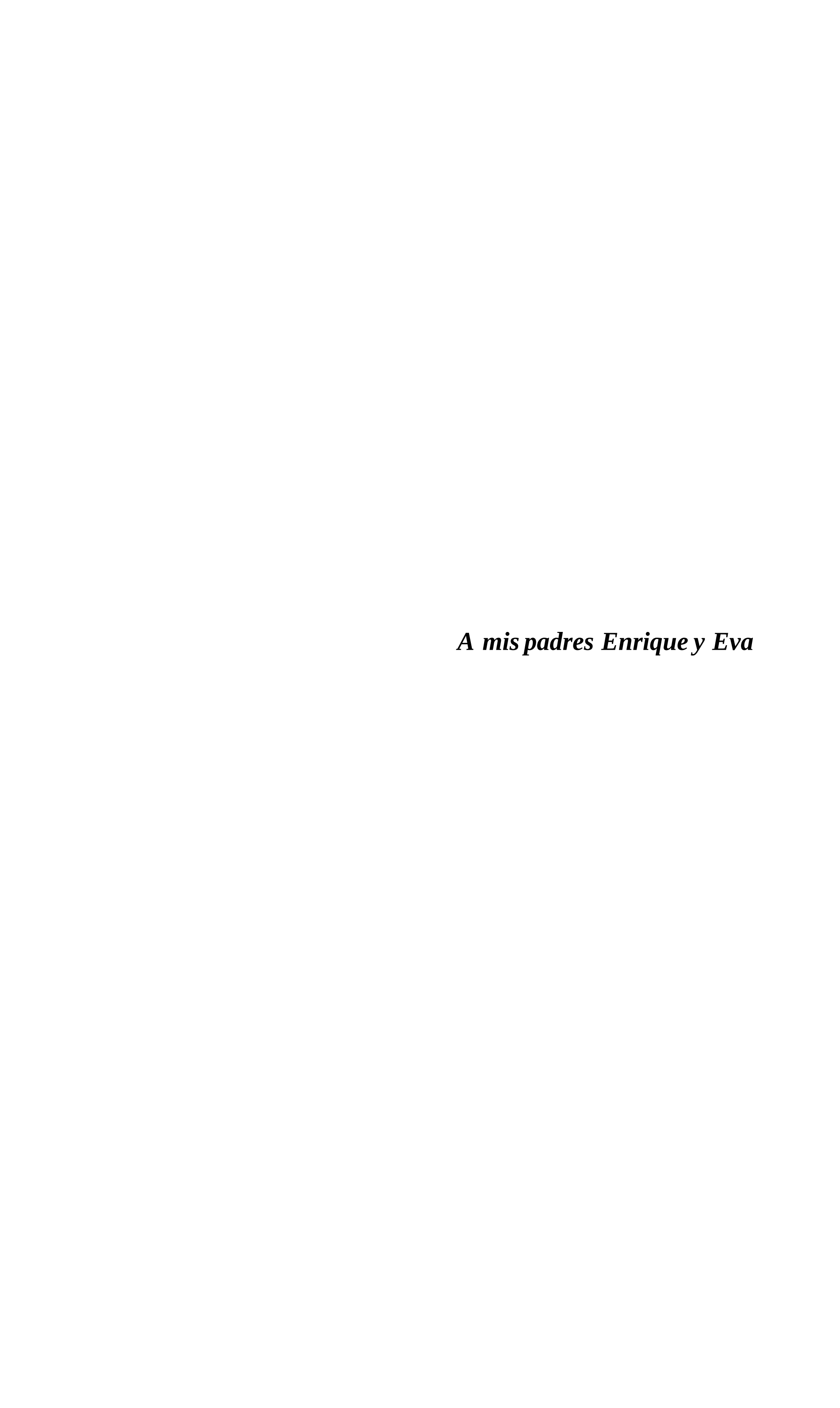


Portada y diseño: *Alvaro Sánchez*

E-mail: mensajero@mensajero.com
Web: http://www.mensajero.com

ISBN: 84-271-2296-9
Depósito Legal: BI-263-00
Printed in Spain

Impreso en Grafman, S.A. Gallarta (Vizcaya)



A mis padres Enrique y Eva

Prólogo

El presente trabajo nace con el ánimo de completar el repaso a la época muda del cine a través de sus películas iniciado con el libro *Obras maestras del cine mudo. Época dorada,* que viera la luz hace casi tres años. La obra comprendía un período entre 1918 y 1930, el cual, dada la madurez expresiva y artística que alcanzan muchas de las películas estrenadas en esos años, se ha dado en considerar la edad de oro del cine mudo. De idéntica manera, *Obras pioneras del cine mudo. Orígenes y primeros pasos* formula un viaje a los comienzos del cinematógrafo a través de 200 películas que han hecho historia durante sus años augurales. Esa fase inicial que va desde la primera exposición pública acontecida en 1895 hasta la finalización de 1917.

El criterio para la selección de las obras se ha basado fundamentalmente en la intención de realizar una guía práctica, que sirva a los aficionados como fuente de datos y apoyo a la hora de visionar esos primitivos films, por encima de la búsqueda de un toque personalista y original. Con esa idea se ha recurrido a la opinión legada, a través de una muy numerosa bibliografía, por reputados historiadores de cine como Jean Mitry, Claude Beylie, Jacques Lourcelles, Román Gubern, Richard Koszarski, Charles Musser, Anthony Slide, Richard Abel, John Barnes, Georges Sadoul o Michael Chanan -por citar sólo algunos de los más representativos-, a lo largo de este siglo. Bien es cierto que en muchos casos, la popularidad de un film resulta de su supervivencia hasta nuestros días y basta un repaso a la historio-

grafía de la época para darse cuenta. Pero esto no es siempre así y cintas como *Frankenstein, Don Juan Tenorio, Sperduti nel buio, Der Golem, Homunculus, A Daughter of the Gods, Snow White* o *Cleopatra* también han sido incluidas pese a encontrarse perdidas en parte o en su totalidad.

No se ha querido dejar de lado algunas obras previas a 1895, en consideración a que la exposición al público de fotografías animadas no surge de la nada un 28 de diciembre de 1895. Van a ser hombres del talento de Étiene-Jules Marey, Eadweard Muybridge, Louis A. Le Prince, Georges Demeny, William K.L. Dickson, Emile Reynaud, o los hermanos Skladanowski, los que prefiguren, combinando técnica y arte, el invento de los hermanos Lumière. El cinematógrafo resulta un aparato muy manejable, capaz tanto de grabar como de reproducir imágenes animadas y, sin duda se erige como el mejor del mercado a su salida. El público parisino es el primero en maravillarse con los cortos *La sortie des usines Lumière à Lyon, L'arrosseur arrosé, Arrivée d'un train à La Ciotat,* en su perfecta reproducción de momentos de la vida real.

Tras la estela de los pioneros de Lyón surgirán en Francia nombres que elevarán un invento de curiosidad científica hasta cotas realmente artísticas. El más importante de todos, Georges Méliès. Él será quien, con su ingenio y fantasía, y cargado de un buen número de efectos especiales, se constituya en el iniciador del cine de ficción. Traspasando todas las fronteras, films como *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin, Le déshabillage imposible, L'homme a la tete de caoutchouc, Voyage dans la lune,* o *Voyage à travers l'impossible,* serán los responsables del asentamiento del nuevo arte en todo el mundo. El gran rival de Méliès, el también francés Ferdinand Zecca, acierta a explotar con gran tino una vertiente más realista en películas como *Histoire d'un crimen,* y *Les victimes de l'alcoolisme,* a la vez que investiga en el cine «de calidad» en distintas versiones de *La vie et la passion du Crist.* Con todos ellos, el máximo responsable artístico de la Pathé demuestra hasta qué punto es conocedor de los gustos del público.

Desde Gran Bretaña llegan las aportaciones de la escuela de Brighton de cuyos hallazgos va a derivar la unidad narrativa fíl-

mica. Los realizadores más representativos de esa corriente son George Albert Smith, autor de los imprescindibles *As seen through a Telescope* y *Grandma's Reading Glass*, y James Williamson, creador de los no menos importantes *Attack on a Chinese Mission Station, The Big Swallow y Fire!* Tan sustanciales logros serán asimilados años más tarde por Edwin Porter, y plasmados en *Life of an American Fireman* y *The Great Train Robbery*, película ésta cuyo éxito sin precedentes provocará la aparición de locales específicamente cinematográficos a todo lo ancho de Norteamérica.

La cinematografía trasalpina se da a conocer en el mundo a través de sus reconstrucciones históricas, ampulosos films rodados en medio de colosales decorados. Así aparecen obras tan espectaculares como *La presa di Roma* de Filoteo Alberini, *Gli ultimi giorni di Pompei* de Luigi Maggi, *L'Inferno* de Giuseppe De Liguoro, *Quo Vadis?* de Enrico Guazzoni y la que supone la culminación de todas ellas, *Cabina* de Giovanni Pastrone.

Dinamarca es el primer país escandinavo en dar a conocer su arte al resto del mundo; sus dramas se revelan portadores del sentido trágico de la vida, además de contener una sustancial carga erótica. Películas como *Afgrunden, Den hvide slavehandels sidste ofter, De fire djaevle* o *Atlantis* nos llegan de la mano de Viggo Larsen, Urban Gad, August Blom, Robert Dinesen, Alfred Lind o Forest Holger-Madsen.

Desde Francia se va a extender a todo el mundo el fenómeno *Film d'Art*, que traslada al celuloide las principales características del medio escénico y que dotará al joven arte del halo de respetabilidad que le hace falta. Su película manifiesto, *L'assasinat du duc de Guise*, de André Calmettes y Charles Le Bargy, dará la vuelta al mundo propiciando la aparición de multitud de imitaciones.

Contratado por la Biograph, David W. Griffith demuestra desde un principio ser algo más que un prolífico realizador al regalarnos con pequeñas joyas como *A Corner in Wheat, Enoch Arden, The Musketeers of Pig Alley* o *Judith de Bethulia*. La culminación de su genio llegará con dos de las películas que más influencia habrán de dejar en toda la historia del cine, *The*

Birth of a Nation e *Intolerance.* En su doble faceta como director y productor, Thomas H. Ince establecerá un sistema de trabajo en cadena que favorecerá la aparición de films como *Across the Plains, The Battle of Gettysburg* o *Civilization.* Asimismo, de la irrupción de Cecil B. DeMille en el panorama cinematográfico surgirá una fórmula de éxito, consistente en insertar una historia sugerente en un marco histórico adecuado. Ello genera un interés por partida doble, como denota la repercusión popular que alcanzan sus obras *Carmen, The Cheat* o *Joan the Woman.* Por esas mismas fechas, inician su singladura en el nuevo medio otros jóvenes realizadores, quienes, pese a su escasa experiencia profesional, ya aciertan a dejar detalles de su calidad. Son John Ford, Raoul Walsh o Alian Dwan.

A mitad de la década de los diez, cuando la implicación de las mayores potencias bélicas mundiales en la Gran Guerra sigue en aumento, cobran extremo interés las películas por episodios o *ciné-novels.* Estas series tienen su culminación en EEUU con *The Perils of Pauline* y *The Exploits of Elaine* de Louis Gasnier; en tanto que en Francia triunfan *Fantômas, Judex,* y *Les vampires,* de la mano de Louis Feuillade.

Tras unos titubeantes comienzos, la industria cinematográfica rusa va asentándose paulatinamente mientras contribuye a enriquecer el nuevo arte apuestas fílmicas tan eficaces como sorprendentes. Al tiempo que *Portret Doriana Greya* de Vsevolod Meyerhold exhibe ya todos los elementos de la futura corriente expresionista, films como *Nemye Svideteli* y *Revolutionist,* ambos de Evgeni Bauer, denotan una sutileza psicológica aún no presente en los melodramas occidentales de la época. Recogiendo el testigo de sus vecinos daneses, nos llega desde Suecia el arte de Victor Sjöström quien, con dos obras de la envergadura de *Ingeborg Holm* y *Terje Vigen,* nos descubre su capacidad para el drama introspectivo; al mismo tiempo, su compañero Mauritz Stiller, escribe los primeros capítulos del género de alta comedia en dos brillantes films, *Karlen och journalisttík* y *Thomas Graal Basta Film.*

Si el humor de Max Linder es el primero en conceder al cine cómico sus mejores páginas, tan sólo unos años después, el artista francés ya tiene sucesor en Charles Chaplin. Películas

como *The Tramp, The Vagabond, Easy Street, The Inmigrant* o *The Adventurer* van a hacer de «Charlot» un fenómeno cinematográfico de proporciones irrepetibles. A la estela de su popularidad, Roscoe «Fatty» Arbuckle y, de su mano, Buster Keaton nos deleitan en un sinfín de obras al estilo Keystone como *The Butcher Boy*.

El intento de monopolizar el negocio cinematográfico que desde sus orígenes protagonizan las compañías más influyentes con Edison a la cabeza, provocará el que los productores independientes americanos precipiten unos cambios radicales en la industria del cine. Huyendo del *trust*, la asociación de empresas que controlan el negocio cinematográfico, estos arriesgados pioneros encuentran en Hollywood (California) un soleado lugar, lo suficientemente alejado de los «tiburones» neoyorquinos, que resulta ideal para la filmación de sus películas. A medio plazo, el asentamiento de estos independientes da como resultado la construcción de grandes estudios y el establecimiento del tipo de industria de la cual procede lo que el cine es hoy en día. Asimismo, sus estrategias comerciales originan el nacimiento del *Star-System*, por el que nombres como Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Tom Mix, William S. Hart, Pearl White, Theda Bara, Francesca Bertini o Valdemar Psilander, forman hoy parte de la leyenda.

Las 200 películas que constituyen el presente libro se encuentran analizadas por separado en otras tantas fichas filmográficas, desde una óptica de coleccionista. Así, cada una de estas fichas se descompone en tres apartados: autoría técnico-artística, sinopsis detallada del argumento y comentario del mismo que sitúa el film en su contexto e indica su valor dentro de la historia general del cine. Las películas se presentan por orden cronológico de estreno al público, incluyendo a veces una carátula original del estreno o un fotograma característico de la misma. No se han querido descuidar los índices, en el convencimiento de la importancia que tienen en este tipo de obras y, además del cronológico, se añaden otros dos, uno por directores y otro por título de estreno en España, que ayudan a localizarlas dentro del volumen.

Hay que advertir que, pese a todo el esfuerzo y cuidado observado, los errores resultan inevitables, máxime cuando se

habla de la primera época del cinematógrafo. No debe sorprender, pues, el que algunos de los datos expuestos sean cuestionados por futuras aportaciones que, sin duda, han de ir surgiendo, en su ánimo de clarificar los un tanto oscuros orígenes del cinematógrafo. La intención de este trabajo no es otra que ser una fuente de información útil para el curioso cinéfilo que se acerca a degustar esas primeras películas de un Arte ingenuo y titubeante que luchaba por asentarse, inconsciente aún de su enorme potencial; ese cine primitivo que ahora, gracias a los nuevos marcos digitales de telecomunicación audiovisual que nos abre el próximo milenio, puede estar más cercano que nunca.

Quiero expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que de uno u otro modo, de manera personal o a través de distintas instituciones, me han ayudado en la confección de este libro y en especial a Juan Luis Crucelegui, Ángel Antonio Pérez Gómez, Teresa Cabezudo, Iñaki Bengoetxea, Ángel Barturen, Javier Ortiz, Agustín Arroita, Javier Fernández, María José San Cristóbal, Garbifie Lambarri, Charo Antolínez, Jesús María Arciniega, Enrique San Emeterio, Javier Pastor, María Paz Martínez, Ana Manzano, Patricia Urrengoetxea, Begoña Juarros, María Marqués, Alvaro Gorostiaga, Carlos Loureiro, Alberto Torres así como a mi hijo Koldo por todo el tiempo que le he tomado prestado.

... y un monstruo gigante invadió la tierra. K.R.

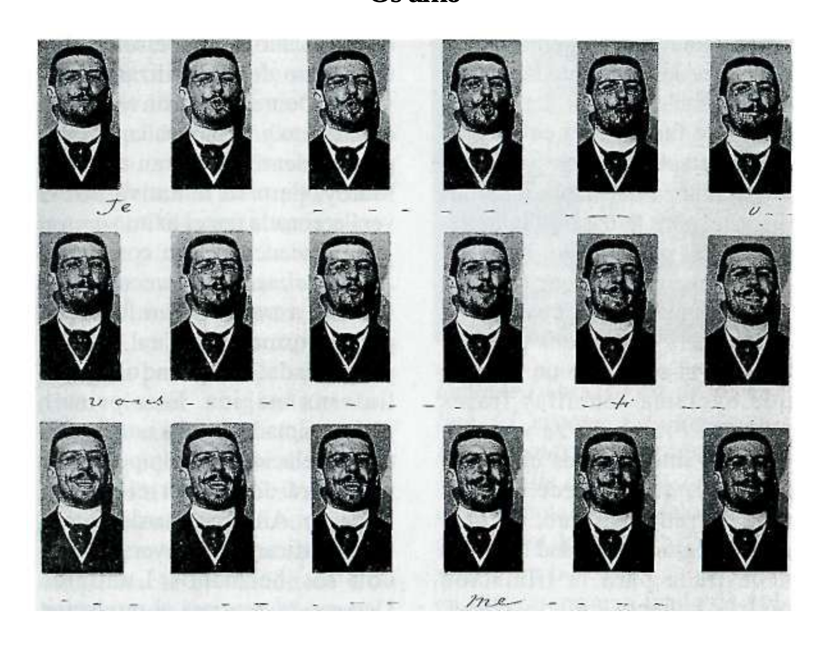
Claves para las abreviaturas de las fichas técnicas

D: Dirección
G: Guión
F: Fotografía
Mon:: Montaje
D.A.: Dirección artística
D.T.: Dirección técnica
E.E.: Efectos especiales
Ves: Vestuario
Maq:: Maquillaje
M: Música
R: Rótulos
Ay. D: Ayudante de dirección
Ay. F: Ayudante de fotografía
Ay. M: Ayudante de montaje
P: Producción
Dis: Distribución
E: Fecha de estreno
Dur: Duración
I: Intérpretes



Je vous aime

Os amo



D: Georges Demenÿ. **G:** Georges Demenÿ. **F:** Georges Demenÿ. **E:** 6 de diciembre de 1891. **Dur:** 18 imágenes en total. **País:** Francia.
I: Georges Demenÿ (el hombre que habla).

Un individuo joven y elegantemente vestido con cuello alto, traje oscuro y corbata, y de cuidado aspecto, articula la frase: *Je vous aime.* Se trata del propio Georges Demenÿ que aparece en primer plano, provisto de unas lentes, con los ojos cerrados, adornado con una cuidada barba, un bigote a la moda con los extremos hacia arriba, cabello corto y frente despejada. Con exquisita parsimonia y gestos exagerados, el científico comienza a pronunciar: *je... vo-us... ai-me...*

Figura emblemática a la vez que contradictoria, Georges Demenÿ personifica la curiosa relación que existe entre el cine cien-

tífico-didáctico y el cine de espectáculo. Desde 1880, año en que registra sus primeros planos en las instalaciones del Parque de los Príncipes bajo la supervisión de su maestro Étienne-Jules Marey, Demenÿ lleva adelante una interesante línea de investigación cronofotográfica: la toma de expresiones del rostro humano en el acto de hablar y gritar. La investigación se fundamenta en la esperanza de aplicar sus resultados a la enseñanza del habla a sordomudos, sobre la base de la imitación de los movimientos labiales.

El científico obtiene series de 18 imágenes en las cuales, por vez primera vez en una pantalla, muestra el rostro de un hombre que exclama sencillas frases *(Viva la France!* o *Je vous aime!).* El intérprete es el propio Demenÿ, que aparece con los ojos cerrados ya que, de otro modo, la gran intensidad lumínica necesitada para la filmación podría haberle dejado ciego. Lamentablemente, las secuencias no alcanzarán los objetivos deseado en los sordomudos. Las investigaciones darán sus primeros frutos con la aparición del *fonoscopio,* un novedoso aparato que permite la presentación de fotografías animadas. Demenÿ presenta su invento el 6 de diciembre de 1891 en Conservatorio de Arte de París ante 1.200 personas. En un intento de rentabilizar su invento, Demenÿ se convierte en empresario y abandona la investigación científica y a su maestro Marey, pero su tentativa no se verá coronada por el éxito.

La secuencia que constituye *Je vous aime!* puede verse directamente a través de un fonoscopio de forma individual, o bien proyectada, adaptándola para linterna mágica. Este primer plano animado resulta una auténtica revelación cuya importancia no dejará de señalar el propio Hadasen. Años más tarde, y tras no fructificar sus conversaciones con los hermanos Lumière, Demenÿ se asociará al productor León Gaumont, quien sabrá sacar provecho de sus patentes.

Pauvre Pierrot!

¡Pobre Pierrot!

D: Émile Reynaud. **G:** Émile Reynaud, Louis Morin. **Dec:** Émile Reynaud. **M:** Gaston Paulin. **P:** Émile Reynaud. **E:** noviembre de 1892. **Dur:** 12 min. País: Francia.
I: Pantomimas luminosas: Arlequín, Colombina, Pierrot.

Arlequín pasea por el jardín con el rostro cubierto por una máscara. Al oír que alguien se aproxima, el joven se esconde detrás de una columna. Se trata de la bella Colombina, que

queda sorprendida cuando Arlequín sale de su escondite, pero recupera la tranquilidad cuando el joven se desenmascara. Arlequín comienza a declarar su amor a Colombina cuando, ante un ruido en la puerta del fondo, el muchacho se recoloca su máscara y vuelve a su escondrijo. Llega Pierrot portando una mandolina en bandolera y ocultando en su espalda un ramillete de flores. Tras una reverencia, ofrece el ramillete a la joven. Por compromiso, Colombina toma el ramillete y vuelve la cabeza. Dándose cuenta del desinterés de la muchacha, Pierrot abre la puerta y se va, lo que aprovecha Arlequín para salir de su escondite y hacer una seña a Colombina, que vuelve a la casa.

Al poco reaparece Pierrot llorando a lágrima viva. Bebe unos tragos de una botella de licor y, con valentía renovada, se dirige hacia el balcón de Colombina para entonar una serenata con la mandolina. Arlequín interrumpe al cantante propinándole un golpe en la espalda con el bastón pero no logra que abandone su serenata. Arlequín repite la operación, provocando que Pierrot se vuelva para reconocer a su agresor pero, al no ver a nadie, vacía la botella del todo y, acto seguido, continúa su canción hasta concluirla: *Pour peindre vos grâce fines / Votre taille de roseau / Je saurai prendre à Watteau / Son âme, ô ma Colombine / Un vieil air de mandoUne, / L'evoquera du tombeau, / Pour peindre vos grâce fines, / Votre taille de roseau...* Arlequín coge la botella del suelo y cuando Pierrot la echa en falta y se vuelve en busca del culpable, se encuentra con una tanda de golpes de Arlequín. Satisfecho por haberle dado su merecido, Arlequín va a reunirse con su amada Colombina.



Profundamente influido por los trabajos del abad Moigno, el fotógrafo Émile Reynaud se inicia en la investigación de los fenómenos de la ilusión del movimiento. En 1877 construye el *praxinoscopio,* un aparato basado en el *zootropo* al que se le ha agregado una corona central de

espejos. En 1879, Reynaud crea el *praxinoscopio-teatro,* primer aparato que hace posible la proyección de vistas animadas y posteriormente el *Teatro Óptico,* aplicación pensada para ofrecer un espectáculo al público a partir de la combinación de una serie de mecanismos que proyectan imágenes fijas y móviles. Las primeras, colocadas en una linterna mágica, hacen las veces de escenario mientras las segundas, dispuestas sobre una banda flexible y provista de perforaciones, discurren frente a un sistema óptico a 15 imágenes por segundo.

Pauvre Pierrot! es una serenata escrita por Louis Morin que refiere las simpáticas aventuras de Pierrot, Arlequín y Colombina. La banda es animada mediante la serialización de dibujos, coloreados a mano por el propio Reynaud, que constituyen los primeros modelos reales de los films de animación. El dibujante emplea un sistema de disociación de figuras animadas decoradas, calcos sucesivos sobre hojas transparentes, trucados, bucles -movimiento simple que puede repetirse indefinidamente-, etc. En definitiva, técnicas éstas que serán luego esenciales para el futuro dibujo animado. Además, Reynaud consigue curiosos efectos de sonido adhiriendo sobre la banda, al lado de la correspondiente imagen, una pequeña lámina de metal conectada a un electroimán mediante un sistema eléctrico. Así, con dispositivos exclusivamente artesanales, Reynaud logra un espectáculo entrañable y poético a la vez que original y divertido.

La pantomima es representada en el Museo Grévin de París desde noviembre de 1892 hasta febrero de 1894, con música escrita por Gaston Paulin expresamente para ella. El programa, de cerca de media hora de duración, incluye además *Clown et ses chiens* (intermedio) y *Un bon bock* (escena cómica). La obra obtiene el pronto reconocimiento tanto de la crítica como del público.

Horse Galloping

El galope de un caballo

D: Eadweard J. Muybridge. **F:** Eadweard J. Muybridge. **P:** Lelan Stanford. **E:** 1893. **País:** EEUU.
I: Fotos animadas.

Las series fotográficas que figuran en la obra de Muybridge *Animals in Motion* dedicadas al galope del caballo son:

—*Hansel with Rider* (Hansel con jinete). (.095 segundos). Un hombre con visera oscura conduce con la mano izquierda y con una fusta en la otra mano,

monta sin silla a Hansel, un bonito ejemplar de cuerpo claro y cabeza y cola oscura. Fondo cuadriculado claro. Recorrido de izquierda a derecha.

—*Pandora with Rider* (Pandora con jinete). (.042 segundos). 12 fases. *Horse with Saddle Rider* (Caballo con jinete en silla de montar). Un hombre con gorro y chaqueta clara monta a Pandora ensillada, una yegua blanca, conduciéndola con la mano derecha. Fondo cuadriculado oscuro. Recorrido de derecha a izquierda.

—*Dan with Rider* (Dan con jinete). (.064 segundos). 8 fases. Un hombre trajeado monta a Dan, un caballo blanco. Conduce con la mano izquierda mientras con la derecha golpea al animal con un látigo. Fondo cuadriculado oscuro. Recorrido de izquierda a derecha.

—*Pandora with Rider* (Pandora con jinete). (.042 segundos). 11 fases. Fondo cuadriculado oscuro. Pandora es montada por el mismo jinete que realiza el recorrido de izquierda a derecha.

—*Daisy with Rider* (Daisy con jinete). 12 fases. Un hombre con sombrero de hongo y una fusta monta a Daisy, un ejemplar de color negro. Fondo cuadriculado claro. Recorrido de izquierda a derecha.

—*Bouquet with Rider* (Bouquet con jinete). (.044 segundos). Un jinete monta a Bouquet, de color negro, al que conduce con la derecha. Recorrido de derecha a izquierda. Fondo cuadriculado claro.

—*Bouquet with Rider* (Bouquet con jinete). (.037 segundos). Los mismos protagonistas en otra carrera. Recorrido de izquierda a derecha. Fondo cuadriculado claro.

—*Bouquet with Rider* (Bouquet con jinete). (.033 segundos). Recorrido de derecha a izquierda. El mismo jinete conduce a Bouquet esta vez con la izquierda. Fondo cuadriculado claro.

—*Annie G. with Rider* (Annie G. con jinete). (.031 segundos). 16 fases. Un jockey con camisa oscura y pantalón claro monta a Annie G, al que conduce con la derecha. Recorrido de izquierda a derecha. Fondo cuadriculado claro.

—*Annie G. with Rider* (Annie G. con jinete). (.031 segundos). 20 fases. El mismo jockey con idéntica montura realiza otra carrera. Recorrido de izquierda a derecha. Fondo cuadriculado claro.

De origen inglés, Edward -luego Eadweard- Muybridge emigra al Nuevo Mundo a los 22 años para hacer fortuna, adquiriendo pronto allí muy buena reputación por la calidad de sus reportajes fotográficos. Su vida cambia cuando un excéntrico millonario senador, ex-goberna-

dor de California, Leland Stanford, le contrata para que fotografíe a *Occidente,* su caballo favorito, en movimiento. A partir de 1878, Muybridge filma a los caballos al galope mediante varias cámaras alineadas en paralelo que el animal acciona a su paso mediante unos cordones situados en la pista. Numerosos contratiempos, como hilos que no se rompen y arrastran al suelo cámaras y operadores, son solventados, dos años después, sustituyendo las cámaras por otras más perfectas, ahora accionadas por un cronómetro.

Pero un desgraciado incidente, en el que Muybridge mata de un disparo a Harry Larkyns, amante de su mujer y padre biológico de su hijo Florado, desemboca en su detención. Pese a que es declarado inocente, su reputación queda marcada para siempre. En 1879 reanuda sus ensayos, primero, con una batería de 24 y, luego, 40 cámaras provistas de obturadores electromagnéticos. Así, Muybridge se convierte en el inventor del análisis cinematográfico en movimiento. En 1880 presenta el *zoogiroscopio,* aparato que permite una proyección de seis instantáneas sucesivas y con el que da sucesivas exhibiciones en San Francisco. Más tarde lo perfecciona y lo llama el *zoopraxiscopio* (1889), directamente inspirado en el *praxinoscopio* de Émile Reynaud.

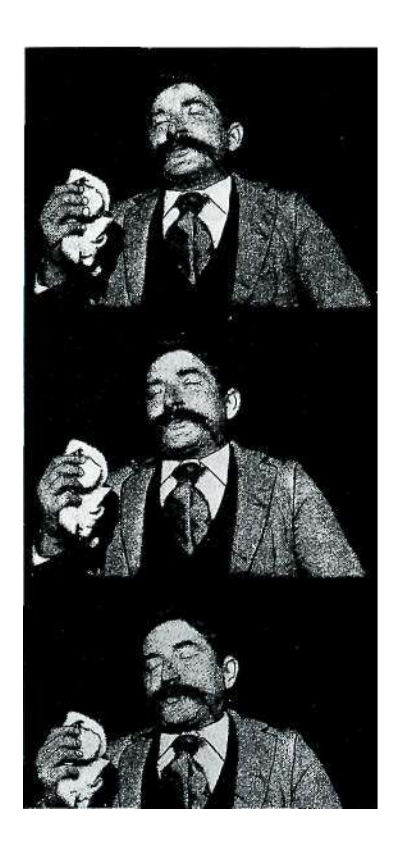
Con motivo de la Exposición mundial de Chicago en 1893, Muybridge presenta, en el Zoopraxography Hall, la reconstrucción del movimiento que él previamente había logrado descomponer. Se vale para ello del *zoopraxiscopio,* un invento propio habido de un perfeccionamiento del *fenakistiscopio,* y consistente en unas series de dibujos impresos en un disco giratorio, que al dar vueltas producen la sensación de movimiento. Los dibujos están basados en las series fotográficas publicadas en su libro *Human and Animal Locomotion,* 1887.

Record of Sneeze / Fred Ott's Sneeze
El estornudo

D: William K.L. Dickson. **F:** William Dickson. **P:** Edison Manofacturing Company. **E:** enero de 1894. **Dur:** 19 segundos. **País:** EEUU.

I: Fred P. Ott (hombre constipado).

Un hombre de mediana edad, Fred Ott, aparece correctamente vestido, con una chaqueta y corbata de color claro y chaleco oscuro. El picor nasal lleva a Fred a levantar su mano izquier-



da hacia la nariz, bien flanqueada por un poblado mostacho, mientras con la derecha sujeta un pañuelo blanco. Pese a esto, el picor no desaparece. La cabeza de Fred se dirige hacia atrás mientras su mano izquierda desciende y súbitamente vuelve hacia delante al producirse el estornudo. Los ojos del constipado Fred, que se han cerrado con fuerza durante el acto, se abren poco a poco mientras esboza una leve sonrisa antes de volver a cerrar los ojos.

Una vez instalado en los EEUU, el joven fotógrafo y mecánico británico William Kennedy Laurie Dickson comienza pronto a trabajar con el inventor Thomas Alba Edison. Para él pone a punto el *kinetoscopio,* un aparato capaz de reproducir imágenes animadas. Este milagro es posible gracias a la reciente comercialización en 1890 de la cinta de celuloide perforada, la cual, ideada por George Eastman supone el soporte perfecto para las fotografías animadas.

Convencido de la vis cómica de Fred Ott -uno de los asociados a Edison en el proyecto del fonógrafo-, Dickson decide inmortalizarlo y le selecciona como una de sus primeras filmaciones. Ott tiene la habilidad de improvisar divertidos estornudos en serie luego de aplicarse rapé en la nariz. El rodaje da película se realiza en el Black Maria, el primer estudio cinematográfico del mundo, construido en 1893 en Nueva Jersey. Dickson recoge la acción de Ott con un primer plano sobre fondo oscuro en lo que constituye una de las primeras secuencias de la historia del cine.

Edison desecha la idea de mostrar sus cintas a grandes grupos de público, preocupado por la escasa calidad de éstas al ser proyectadas sobre pantalla. En su lugar se decanta por la nitidez que ofrece el *kinetoscopio,* aparato provisto con un visor indivi-

dual de tamaño menor que una tarjeta postal que, a una cadencia de 46 imágenes por segundo, ha cosechado un gran éxito comercial tras su aparición este año. Edison parece convencido de que esta fórmula individual va a reportarle mayores beneficios económicos. La película es enviada por Edison a la Biblioteca del Congreso de Washington, con el objeto de proteger sus derechos de propiedad intelectual -hasta 1912 no entrará en vigor la ley del copyright- y, una vez distribuida, desata las risas de los espectadores de los *peep-shows.*

Otros motivos para kinetoscopio son: *Buffalo Bill, Annie Oakley, Danzas siux, Cingalesas, Japonesas, Annabelle Butterfly Dance, Annabelle Serpentine Dance, El profesor Sandow,* donde el forzudo nos enseña sus músculos, *El dentista Colton,* el doctor anestesia y arranca una muela, *Escena de bar, El peluquero, El herrero, El bombero,* etc.

Annabelle's Dances

Danzas de Anabel

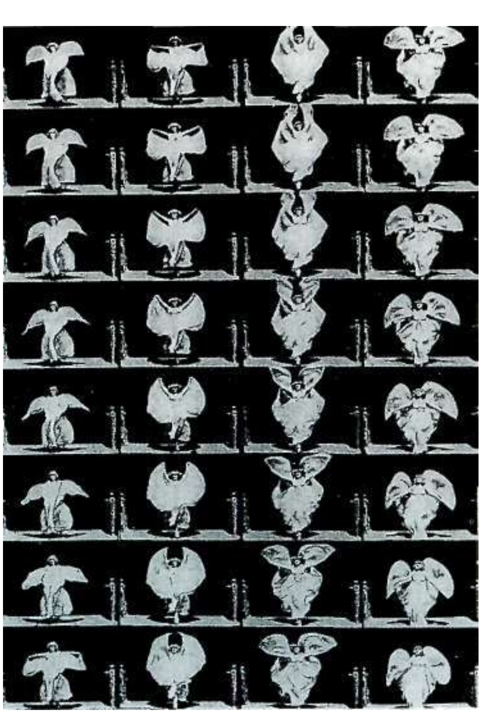
D: William K.L. Dickson, William Heise. **F:** William L. Dickson. **P:** Edison Manofacturing Company. (Continental Commerce Company). **E:** octubre de 1894. **Dur:** 19 seg. y 27 seg. respectivamente. **País:** EEUU.
I: Annabelle Whitford Moore (la bailarina).

Annabelle Butterfly Dance (Danza de la Mariposa). Tocada con un amplio vestido y una cinta en el pelo de la que salen dos prolongaciones a modo de cuernos, Annabelle mueve sus brazos alternativamente hacia delante. Con ese impulso, las ropas de la bailarina, de amplios vuelos, asemejan el batir de las alas de una mariposa. Al final, Annabelle levanta alternativamente sus pies a lo alto con gran sensualidad mientras los tirabuzones de su pelo se mueven al compás. Durante la ejecución de la danza, la sombra de Annabelle se proyecta sobre el suelo.

Annabelle's Serpentine Dance (Danza de la Serpentina). Vestida con un vaporoso vestido, la bailarina Annabelle ejecuta una bella danza en la que su atuendo vuelve a ser protagonista. Levantando y bajando sus brazos, la mujer dibuja bellas figuras con su ropa, remedando los efectos de una serpentina de papel lanzada al aire con fuerza.

El Black Maria es el primer estudio diseñado específicamente para el rodaje de películas. Se trata de un recinto sin techo, que ha mandado construir el mago de New Jersey, Thomas A. Edison, y que es realidad desde mayo de 1893. La original estructura posee capacidad giratoria con la idea de aprovechar la luz solar al máximo y está cubierto de cartones alquitranados. Su aspecto, un tanto estrafalario, le vale el apodo de Black Maria, nombre despectivo con el que conoce a los coches celulares de policía.

De las cerca de setenta y cinco películas que William K.L. Dickson y William Heise han filmado en 1894 como material para kinetoscopio, dos destacan por su delicadeza. Ambas están protagonizadas por Annabelle Moore, una bailarina que interpreta las danzas de la serpentina y de la mariposa a la manera de Loïe Fuller, la creadora de esos números. Es de destacar el momento del film en el cual los largos velos movidos por la bailarina en su sugerente baile, dejan al desnudo sus delicados hombros. Intencionada circunstancia que tampoco va a escapar a la atención del solitario espectador del kinetoscopio.



La cintas se exhiben sonorizadas con el acoplamiento de un gramófono y con un cuidadoso pintado a mano fotograma por fotograma. Así, en *Annabelle's Serpentine Dance,* el vestido de la bailarina ostenta unos vagos brillos de color rojo lo que da origen a que muchos productores de películas comiencen a colorear sus vistas. Exhibida para kinetoscopio, la cinta conoce un éxito muy grande y su fórmula será imitada en todas partes. Por eso otras bailarinas, como Carmencita o Fátima,

con la danza del vientre, conocerán también la celebridad. Asimismo, la señorita Ançion será filmada por Max Skladanowsky en 1896 y hasta la auténtica Loïe Fuller grabará en celuloide, un año más tarde, los mismos ejercicios.

La película formaba parte del programa que presentó Edison el 13 de abril de 1896 en el Koster and Bial's Music Hall de Nueva York en la primera exhibición al público americano, con ayuda del proyector vitascopio de Thomas Armat.

Autour d'une cabine / Mésaventures d'un copurchic aux bains de mer
Alrededor de una cabina

D: Emile Reynaud. **G:** Emile Reynaud. **M:** Gaston Paulin. **P:** Émile Reynaud. **E:** enero de 1895. **Dur:** 15 min. **País:** Francia.
I: Pantomimas animadas: dos jóvenes bañistas, un bañista calvo y gordo, otro joven bañista, las gaviotas, un parisién, su señora, un copurchic, el barquero.

Varios bañistas disfrutan del soleado día de playa lanzándose desde un trampolín al mar. Mientras uno realiza un peligro-



so salto de cabeza, otro se aleja nadando haciendo la plancha. Las gaviotas revolotean encima de la playa.

Una pareja de elegantes parisienes pasean por la arena con su pequeño perro. El marido entra en una de las cabinas de la playa, mientras su mujer se queda fuera jugando con el animal. Hasta allí llega un *copurchic* con un monóculo quien, al ver a la mujer, se para y comienza a examinarla detenidamente. El perro, al que, al parecer, no caen bien los curiosos, se lanza sobre las piernas del caballero para morderle. Intentando evitar al can, el *copurchic* realiza un brusco movimiento que hace que la muchacha caiga de espaldas al suelo. Apurado, el hombre le ayuda a levantarse y se excusa, pero al poco comienza a flirtear. La dama se mete en la cabina y la cierra dando un portazo. Poniendo su ojo en la cerradura, el *copurchic* parece excitarse ante lo que ve. El marido sale de su cabina vestido de baño y, sorprendiendo in fraganti al *voyeur*, le arrea una fuerte patada en el trasero. El *copurchic* desaparece avergonzado. Una vez que la mujer se ha cambiado, la pareja entra en el agua y se aleja nadando.

Al poco tiempo, el *copurchic* vuelve y, viendo la cabina entreabierta, se esconde en su interior. Ante su presencia, el perro comienza a ladrar insistentemente. A través del tragaluz, el *copurchic* intenta alejar al can con su gorra, pero el tozudo perro se defiende con firmeza. El *copurchic* se dispone a salir de la cabina cuando, viendo regresar a la pareja del agua, retoma su escondite. La mujer abre la puerta de la cabina y, al encontrarla ocupada se lo dice a su esposo. Éste, muy enfadado, entra en ella y saca al *copurchic* agarrado de la oreja y, tras propinarle una buena paliza, lo arroja al agua. Cuando el hombre logra salir del agua, es el perro el que le espera en la orilla para darle su merecido. Aparece una barquita en cuya vela puede leerse: *La representación ha terminado.*

Si bien hasta finales del pasado año el propio Reynaud ha venido exhibiendo personalmente todos sus espectáculos al público, su intenso trabajo de producción le exige una dedicación exclusiva. Por eso, casi a punto de finalizar el presente film, Reynaud decide la contratación de un proyeccionista.

Pese a no ser un dibujante excepcional, Reynaud desarrolla en *Autour d'une cabine* un film más elaborado que sus precedentes, y no deja de dotarlo de mágicos momentos ni de impregnarlo, todo él, de una ingenua poesía. La irresistible atmósfera que desprende la escena de los bañistas en la playa lanzándose al agua, define claramente las diferencias del film con el

medio teatral. Plagado de lances, con una perfecta definición de personajes y un toque de fina ironía, el guión resulta muy ingenioso y divertido. A ello hay que añadir los bellos decorados, unos efectos sonoros sincronizados por métodos electrónicos, la música de Gaston Paulin y la magia del color. Elementos todos que anticipan ya las características del futuro dibujo animado del que sólo le apartan sutiles consideraciones técnicas.

La obra es representada ininterrumpidamente en el Museo Grévin desde enero de 1895 hasta marzo de 1900. Junto a esta escena cómica, los programas incluyen *Rêve au coin du feu (Un sueño junto al fuego)* (intermedio) y *Un bon bock* (escena cómica), hasta agosto de 1896 fecha en la que es sustituida por *Guillermo Tell (Guillaume Tell)*. En julio de 1897, *Le primer cigare* sustituye a *Rêve...* manteniéndose hasta julio de 1899, fecha en la que son incorporadas las *Actualidades Gaumont* hasta marzo de 1900. En 1897 llegará *Le premier cigare*, interpretada por el cómico Félix Galipaux, pero para entonces el cinematógrafo acapara ya el interés del público que considera anticuado al teatro óptico. Reynaud se hunde en el olvido y en la miseria. Tras arrojar la mayoría de sus cintas al Sena en una noche de enero de 1910, consecuencia de una fuerte depresión, este precursor del dibujo animado morirá en 1918 en un manicomio de Ivry sumido en una casi total indigencia.

Rough Sea at Dover / Sea Waves at Dover

Mar gruesa en Dover

D: Birt Acres, Robert William Paul. **F:** Birt Acres. **P:** Birt Acres, Robert William Paul. **E:** junio de 1895. **Dur:** 10 metros (20 seg. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

El mar azota con fuerza el dique como consecuencia del fuerte viento reinante. Las olas se suceden una tras otra y cada una, al romper, expele por el aire una gran nube de pequeñas gotas de agua. La espuma que originan es claro reflejo de la fuerza que las impulsa. Impresiona ver las crestas de las olas en lo alto luego de que el agua haya roto contra el malecón del almirantazgo.

Desde otro ángulo, una roca sobre la cual está situado un pequeño árbol, comprobamos la

bravura con que la baten las aguas ese día de mar gruesa.

El acceso de Birt Acres al medio cinematográfico se produce de la mano de otro inventor como él, Robert William Paul. Sucede que en 1895, el éxito del *kinetoscopio* de Edison en Londres, incita a Paul, un modesto fabricante de aparatos científicos, a producir en serie una réplica de los mismos que se hayan desprotegidos de patente en el Reino Unido. Edison responde limitando la explotación de sus películas a los aparatos de origen. Esto obliga a Paul a filmar sus propios temas y para la confección de un tomavistas con garantías, Paul se asocia con Acres en febrero de 1895. Tan sólo tres meses después ya está lista la *cámara Paul-Acres,* un aparato con manivela más ligera que el *kinetógrafo* de Edison. Pero en julio de 1985, disputas sobre los derechos de patente de una nueva máquina, la *Kinetic Camera,* lleva a la disolución de la sociedad Paul-Acres.

Rough Sea at Dover es rodada por Birt Acres con la cámara Paul-Acres entre mayo y junio de 1895, para la exhibición en los kinetoscopios. Pese a la brevedad de la secuencia, se aprecia en ella la mano de un buen fotógrafo y buen observador.

La primera exhibición de películas proyectadas de que existe constancia en Gran Bretaña la ofrece Birt Acres en el Lyonsdown Photographic Society el 10 de enero de 1896. La primera demostración pública tiene lugar el 21 de marzo de 1896 en el Queen's Hall donde, además de *Sea Waves at Dover,* Acres proyecta *Golfing Extraordinary - 5 Gentlemen, Sketching Gladstone, Tom Merry «Lightning Cartoonist», Sketching Salisbury, Boxing Match or Glove Contest, Highgate Tunnel, Henley Regatta, The Arrest of a Pickpocket (Detención de un ratero), Broadway-New York, Prince and Princess of Wales at Cardiff, June 27th.* De entre todas, *Rough Sea at Dover* es la más aclamada. *Amateur Photographer* la describe como *simplemente maravillosa en su efecto realista.* Se comenta que durante la exhibición de la película, algunos espectadores sentados en las primeras filas han salido corriendo de sus asientos, gritando asustados ante la posibilidad de ser golpeados por el vendaval.

Pero al cabo de pocas semanas, un infortunado incendio acabará con el show de Acres, quien, a partir de ahí se dedicará a dar conferencias, realizar demostraciones y fabricar películas, rodando sólo esporádicamente noticiarios o actualidades.

Execution of Mary, Queen of Scots

La ejecución de María Estuardo, Reina de Escocia

D: Alfred Clark. **F:** William Heise. **P:** Edison Manofacturing Company. **E:** septiembre de 1895. **Dur:** 25 seg. País: EEUU.
I: Robert Thomae (la reina María Estuardo).

Unos guardias uniformados llevan a la condenada a muerte, María Estuardo, hasta el patíbulo donde va a ser ejecutada.

Ante varias personalidades y algunos soldados bien armados, la reina María llega al lugar donde va a tener lugar el ajusticiamiento. La condenada es puesta de rodillas y obligada a colocar la cabeza apoyada sobre el pedestal de madera. Vestido con un oscuro ropaje, el verdugo levanta su espada en alto ante la expectación de los asistentes. En un momento dado, el verdugo impulsa con fuerza su arma sobre el cuello de la condenada, cuya cabeza cae al suelo separada de su cuerpo. El verdugo toma la cabeza decapitada de María y, sosteniéndola en lo alto, la presenta al público. La sentencia ha sido cumplida.

El éxito mercantil del *kinetoscopio,* desde su aparición en el mercado en 1893, ha sido considerable, habiendo reportado sustanciosos dividendos a la casa Edison. Pero a partir del verano del 95, la casa aprecia un descenso espectacular en las ventas de los aparatos. Tratando de detener esa tendencia, la Edison recorta el precio de las unidades a la vez que intensifica la producción de films para los mismos.

En esa nueva estrategia empresarial, a un empleado de Raff & Gammon, Alfred Clark, se le encargan proyectos nuevos. Entre ellos figuran dos de corte histórico, *Juana de Arco (Joan of Woman)* y *Execution of Mary, Queen of Scots,* que William Heise rueda en exteriores en agosto de 1895 en el West Orange Laboratory (Black Maria) en Nueva Jersey.

Como no puede ser de otro modo, la influencia escénica en *Execution of Mary, Queen of Scots* resulta muy marcada, lo que provoca una falta de frescura del film y un tono ciertamente envarado. Así, el encuadre es el mismo durante toda la escena y está basado en el punto de vista del espectador teatral; mientras, los personajes se limitan a circular en un plano único, sin aprovechar para nada la profundidad de campo. Pero, por otra parte, la película acierta a introducir soluciones narrativas que demuestran perfectamente la potencialidad del nuevo medio. En efecto, cuando la condenada coloca su

cabeza sobre el patíbulo el kinetógrafo se detiene, permitiendo que sea sustituida por un maniquí. El rodaje se reanuda con la decapitación de la reina y se mantiene hasta finalizar la toma. Siendo incapaz de advertir la interrupción, el truco *por sustitución,* crea en el espectador la ilusión de la acción continuada y la decapitación parece real. Que un personaje de mujer sea interpretado por un hombre es algo muy frecuente en la escena teatral. No extraña, por tanto, que la elección para recrear a María Estuardo recaiga en Robert Thomae, secretario y tesorero de la Kinetoscope Company.

El corto se programa en los kinetoscopios a partir de septiembre de 1895.

Das Bioscop

El bioscopio

D: Maximilian Skladanowski y Emile Skladanowski. **M:** Hermann Krüger. **P:** Deutsches Bioskop. **E:** Primero de noviembre de 1895. **Dur:** 9 bandas de aprox. 50 seg. cada una. **País:** Alemania.
I: Dúo de bailarines Ploetz y Larella, los trapecistas hermanos Milton, el domador Delawware, el grupo malabarista los Petras, los hermanos Tscherpanoff, la señorita Ancion, los luchadores Grenier y Sandow, los hermanos Max y Eugen Skladanoswky.

El espectáculo consta de nueve escenas independientes:

1.- *Danza campesina italiana.* Una pareja infantil de bailarines profesionales, la pareja Ploetz y Larella, ejecutan con gracia un bonito baile.

2.- *Los hermanos Milton,* trapecistas cómicos.

3.- *El domador Delawware,* vestido con ropa deportiva blanca y cinturón oscuro. El entrenador nos muestra la pericia pugilística que atesora su canguro boxeador.

4.- *Juegos malabares,* realizados por el grupo Petras.

5.- *Popurrí acrobático.* Ejercicios variados desarrollados por ocho excelentes acróbatas.

6.- *Kammarintzky,* danza nacional rusa, ejecutada por los tres hermanos Tscherpanoff.

7.- *Danza de la serpentina,* interpretada por la señorita Ancion. Envuelta en un vestido vaporoso, Miss Ancion nos deleita con su bonito baile.

8.- *Combate de lucha libre.* Lo protagonizan el gran Greiner y el forzudo Sandow. Dos fenómenos de la naturaleza frente a frente.

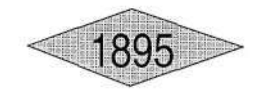
9.- *Apoteosis.* Los hermanos Skladanoswky, Max y Eugen,

artífices del invento, aparecen en pantalla para recibir los aplausos y saludar al público.

Dedicada a espectáculos de variedades, la familia Skladanowsky se encuentra, a finales de 1894, a punto de culminar unos ensayos con los que pretenden enriquecer sus números de linterna mágica. Max, el mayor de los hermanos y fotógrafo profesional, diseña por separado un aparato tomavistas y un artefacto para proyección doble. Con él obtiene la ilusión de movimiento mediante una concatenación de tomas a 8 imágenes por segundo. El nombre dado al aparato, *bioscop*, se adoptará también para el espectáculo de la familia. Pero el proceso resulta extremadamente laborioso ya que requiere obtener los positivos, duplicarlos, recortarlos y pegarlos sobre bandas que más tarde se exhibirán sobre una pantalla. Así, el 10 de agosto de 1892, Max y Emile proyectan por vez primera sus trabajos en una sesión privada. Aunque la calidad de las imágenes es deficiente, la posibilidad de mostrar fotografías instantáneas proyectadas en gran tamaño, es ya un hecho.

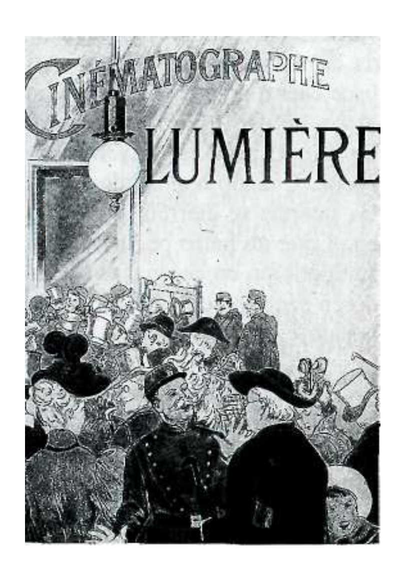
En el verano de 1895, los hermanos Skladanowsky toman instantáneas en serie con celuloide de Eastman en el jardín del restaurante *Sello* de Berlín. Como viene anunciando la prensa durante los últimos días, el 1 de noviembre de 1895 tiene lugar la única proyección pública de pago en unos jardines de Berlín, con una música compuesta expresamente por el compositor Hermann Krüger. Previo al pase, tiene lugar la actuación de prestigiosos artistas como los acróbatas *The Eugens*, el trío de cantantes cómicos Rheingold, o Mr. Thomson y sus tres elefantes. A las nueve de la noche, las imágenes coloreadas del primero de los nueve números filmados aparece en pantalla. Cada secuencia es presentada con la imagen inicial de manera estática animándose al cabo de unos segundos. El éxito de la función provoca una oferta a los Skladanowsky para estrenar su invento en el Folies-Bergère de París el día de Año Nuevo de 1986. Sin embargo, los históricos acontecimientos del día 28 de diciembre en París hacen que dos días después de esa fecha, el director M. Lalleamnd rescinda el contrato con los cineastas alemanes para evitar problemas de patente con los Lumière.

El 10 de enero de 1896 se estrenará *El pretendiente nocturno (Der nächtliche Freier)*, que los Skladanowsky anuncian como la primera película argumental. A pesar de estos logros, la escasez de recursos económicos y la gran cantidad de aparatos que proliferan por Europa y América llevan a los Skladanowsky a abandonar la realización al año siguiente.



La sortie des usines Lumière à Lyon
La salida de los obreros de la fábrica Lumière

D: Louis Lumiére. **G:** Louis Lumière. **F:** Louis Lumière. **Ay. D:** Francis Doublier. **Ay. F:** Francis Doublier. **P:** Louis Lumière y Auguste Lumière. **E:** 28 de diciembre de 1895. **Dur:** 17 metros (48 seg. aprox.). **País:** Francia.
I: Obreros de la fábrica Lumière.



Rodada en la calle Saint-Victor, en plano general, los obreros empleados en la fábrica de los hermanos Lumière salen por las puertas principal y lateral una vez terminada su jornada laboral.

Primera versión. Mujeres, hombres y niños salen de la fábrica. Unos transitan solos mientras otros lo hacen en grupos. La mayoría circula a pie, si bien alguno monta en bicicleta. Cuando ya ha salido la mayor parte de la gente, dos mujeres se pierden por la izquierda de la imagen seguidas por un hombre con canotier. Un perro transita en la misma dirección. Una pareja permanece por un instante entre las dos puertas y una mujer con sombrero circula en sentido contrario. En ese momento, el coche de los hermanos Lumière abandona las instalaciones conducido por un chófer con chistera y tirado por dos caballos, uno blanco y otro negro.

Segunda versión. Un señor con sombrero abre las puertas por las que comienzan a salir trabajadoras de la fábrica. Simultáneamente, por otra puerta pequeña situada a la izquierda, comienzan a salir empleadas. Instantes después, son hombres en su mayoría los que abandonan la fábrica. Un perro, un hombre en bicicleta. Poco más tarde sale el carruaje de los hermanos

Lumière tirado por un caballo. Sale más gente, otro hombre en bicicleta.

Tercera versión. Un hombre abre las puertas, las trabajadoras comienzan a abandonar las instalaciones, la mayor parte vestidas con ropa de verano. Luego los varones hacen lo propio. La salida de un perro a la carrera casi hace caer a un ciclista. Aparecen otros cuatro hombres más en bicicleta, pero no hay ningún coche. Cuando han salido todos, las puertas se cierran, momento en el que un perro pequeño hace su aparición en escena, circulando en sentido contrario a los trabajadores.

Los hermanos Louis y Auguste Lumière, dueños de los establecimientos fotográficos fundados por su padre Antoine Lumière en Lyón, patentan el *cinematógrafo* en febrero de 1895. Se trata de un aparato reversible, apto tanto para tomavistas como para el positivado de copias y la proyección. Después de desechar numerosas opciones, Louis ha inventado el garfio como mecanismo de avance intermitente que hace posible la construcción de una primera cámara en el verano de 1894. El invento es presentado el 22 de marzo en París, calle de Rennes, tras una sesión de impulso a la Sociedad de Fomento de la Industria Nacional (Societé d'Encouragement à l'Industrie Nationale). Otras sesiones tienen lugar el 17 de abril en la Universidad de la Sorbona y el 10 de junio en el Congreso de Sociedades Francesas de Fotografía en Lyón.

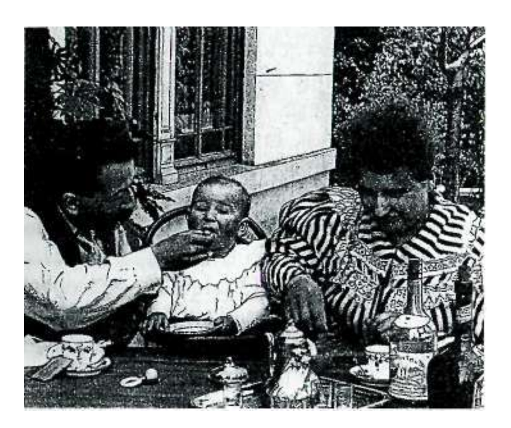
La sortie des usines Lumière à Lyon resulta la plasmación en imágenes de un hecho cotidiano (los trabajadores de la fábrica Lumière abandonan su trabajo) y compone un documento que rezuma veracidad. De una sorprendente nitidez fotográfica, la cinta constituye un autohomenaje a su éxito como industriales. La película es proyectada, según la moda de la época, comenzando con una imagen fija. Las tres versiones más conocidas -existe una cuarta- han sido históricamente fechadas a lo largo de 1895. La primera el 19 de marzo, la segunda en abril y la tercera -y la más conocida- a finales de junio de 1895, pero investigaciones recientes hacen creer que las dos últimas datan de 1896.

Las representaciones públicas de pago comienzan el sábado 28 de diciembre de 1895 en el salón Indio del Grand Café del Boulevard des Capucines de París, al precio de un franco la entrada. De 100 sillas posibles se ocupan solo 33, pero a las tres semanas la recaudación va a ser de 2.500 francos diarios. Por los nuevos datos parece claro que la versión exhibida ese día es la primera, mientras las otras no serán incluidas en los programas

hasta sesiones varios meses después. En el futuro, la fecha del 28 de diciembre será reconocida por una gran parte de historiadores como la del nacimiento del cine.

Le repas de bébé / Le goûter de bébé
Le déjeuner de bébé

El desayuno del bebé



D: Louis Lumière. **G:** Louis Lumière. **F:** Louis Lumière. **P:** Louis Lumière y Auguste Lumière. **E:** 28 de diciembre de 1895. **Dur:** 22 metros (1 min. aprox.) **País:** Francia.
I: Auguste Lumière, su esposa Marguerite Lumière, antes Winckler, y su hija pequeña, Andrée Lumière.

Sentados en una mesa del jardín de una casa burguesa, la familia Lumière se encuentra desayunando cerca de la ventana. Auguste Lumière, vestido con un chaleco y camisa blanca, está acompañado de su señora, Marguerite, que viste una blusa de seda a rayas con bordados. Situada entre ambos, su pequeña hija Andrée. Sobre la mesa, se hallan colocadas dos tazas de porcelana de Limoges, una cafetera de plata sobre una bandeja con pequeños vasitos, dos botellas de cognac, otra de licor digestivo Benedictine y un sonajero con anillo de marfil perteneciente al bebé.

Auguste da de comer papilla a su pequeña hija, primero, de un plato que la pequeña sostiene con sus manos y, luego, de una taza blanca. Mientras, su mujer se sirve azúcar y, tras verter en la taza el contenido de la cafetera, lo revuelve y apura un sorbo. La mujer mira a Andrée, que come sin excesivo apetito las cucharadas que la va dando su orgulloso padre. Para hacer más amena la comida al bebé, Auguste toma una galletita y la acerca a la boca de su bebé. Éste la coge en su mano y la mordis-

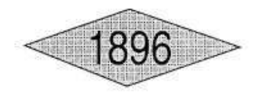
quea sin gran entusiasmo. Sus gracias y muecas son seguidas con atención por los risueños Auguste y Marguerite, quien, entre tanto, da nuevos sorbos a su taza. Es el momento de continuar con el desayuno de Andrée. El padre toma de nuevo la taza en su mano y carga una cucharada que remueve en el plato antes de llevársela a la boca del bebé.

Le *repas de bébé* surge como una más de la serie de cintas filmadas por Louis Lumière que, a manera de documento, recogen momentos de la vida real. En esta ocasión se trata de un episodio entrañable, el desayuno de la pequeña Andrée, rodeada de sus padres Augusto y Marguerite. Un fragmento de un álbum familiar pleno de bondadosa sencillez a la vez que un testimonio gráfico de la vida hogareña de la clase media francesa a finales del siglo.

El film, que se rueda durante la primavera de 1895 en la bella residencia de Lyon-Monplaisir, constituye la primera película doméstica y acierta a traducir el sentimiento de quietud de una tranquila mañana. La escena está tratada en plano americano tratando de recoger lo mejor posible las expresiones simples y naturales de los tres intérpretes. Sobre la mesa vemos dispuestos los distintos utensilios habituales en los desayuno de las personas pudientes: tazas de café, cafetera, pequeños vasos y algunas botellas de licores entre los que no puede faltar el Benedictine. El conjunto representa, de alguna manera, un homenaje a los logros sociales de la pequeña burguesía, que se complace en observarse representados en la familia acomodada.

Causan también sensación la observación de pequeños detalles que se escapan de una mirada si ésta no es atenta y minuciosa. Así, las hojas de los árboles que se agitan al fondo de la imagen contribuyen a que el marco natural presente en la filmación resulte vivo e incomparable. La escenografía adquiere una enorme importancia en el nuevo medio añadiendo, a la linealidad teatral, los efectos de imprevisibilidad del reportaje.

La película es presentada en la sesión inaugural del 28 de diciembre junto a *La sortie des usines Lumière à Lyon* y a otras ocho cintas que, sin absoluta certeza, bien pudieron ser *El herrador (Les forgerons), La pecera de los peces rojos (La peche aux poissons rouges), La voltige, Congreso de fotografía de Neuville-sur-Saône (Le débarquement du Congrès de Photographie a Lyon), Le jardinier, (Le saut a la couverture), Plaza de los Cordeliers en Lyón (Lyon, place des Cordeliers), Baño en el mar (La mer).*



Le jardinier et le petit espiègle
L'arrosseur arrosé
El regador regado

D: Louis Lumière. **G:** Louis Lumière, basado en la tira cómica de Herman Vogel aparecida en Quantin (1887). **F:** Louis Lumière. **P:** Louis Lumière y Auguste Lumière. **E:** 25 de enero de 1896. **Dur:** 23 metros (1 min. aprox.) **País:** Francia.
I: François Clerc (el jardinero), Duval (el mozalbete).

Un jardinero, vestido con un delantal y un sombrero, riega el jardín. Al fondo, por encima del muro, asoma una hilera de árboles. Centrado en su tarea, el jardinero no advierte como a su espalda, un travieso muchacho de pelo rubio se acerca y, sin ser visto, pisa la manguera, interrumpiendo el paso del agua. El extrañado jardinero toca la boca de la manguera comprobando que así es en efecto. Tratando de



descubrir la anomalía sacude la manguera varias veces para ver si de este modo logra subsanar el defecto y vuelve a fluir el líquido. Como esto no sucede, el hombre decide que lo mejor es observarlo de cerca y se lleva la manguera casi a la altura de los ojos.

Considerando llegado el momento de culminar su fechoría, el muchacho levanta el pie de la manguera. Entonces, el agua retenida se pone de nuevo en movimiento impactando con tal fuerza sobre el rostro del jardinero, que hace caer su sombrero al suelo. El travieso mozalbete sale corriendo pero no puede evitar ser alcanzado por el enfadado trabajador, que vuelve con él agarrado por la oreja. Después de colocarle en la posición adecuada, el jardinero da al mozalbete su merecido: unos buenos azotes en el trasero. Cumplido el castigo, el jardinero deja irse al muchacho y tomando de nuevo la manguera, continúa su tarea, esta vez sin sombrero.

Frente a su habitual tendencia a producir películas que se limitan a plasmar momentos de la realidad cotidiana, o bien a filmar trabajos de investigación técnica, *Le jardinier* supone la primera película argumental realizada por la casa Lumière. El guión corre a cargo de Louis Lumière quien, a propuesta de su hermano pequeño, recoge una historia infantil muy en boga en esta época y ampliamente difundida tanto en sesiones de linterna mágica como en unas tiras cómicas de Hermann Vogel, publicadas en 1887.

Contrariamente a lo que caracteriza la producción de la casa, adornada casi siempre de grandes cualidades técnicas, la fotografía resulta esta vez bastante gris mientras la puesta en escena no pasa de mediocre. La trama desfila ante los ojos del espectador presentada en una única toma, sin cabida para elipsis espacio-temporales ni otro tipo de soluciones narrativas. Con un régimen unipuntual, la cámara no se inmuta cuando los personajes se ven obligados a salirse del campo fílmico -el jardinero persigue al pilluelo por su travesura hasta fuera del cuadro-, forzando a éstos a retornar a él para finalizar la acción, como si de un plató escénico se tratara. Por contra, la película carga todo su peso específico en la fuerza del *gag* y, en ese sentido, la exposición resulta clara y el ritmo de acción muy adecuado.

Filmada en la primavera de 1895 en el jardín de la casa de los inventores, la película se estrena a comienzos de enero de 1896, desatando las carcajadas entre público asistente. Su enorme popularidad inspirará más tarde la creación de un cuidado cartel anunciador que reproduce una escena del film, el primero

que se va a realizar específicamente para una obra del arte recién nacido. En Londres se estrenará con el título *Wattering the Gardener* en el Politécnico de Regent Street con los mismos resultados. Al éxito inmediato del film, seguirá una imperecedera fama como primera comedia cinematográfica de la historia.

The Kiss

El beso

D: Edmond Kuhn (William K.L. Dickson) (Raff, Gammon). **G:** Edmond Kuhn, basado en la comedia *The Widow Jones*. **F:** Edmond Kuhn. **P:** Edison Manufacturing Company. **E:** abril de 1896. **Dur:** 40 seg. **País:** EEUU. **I:** John C. Rice (el hombre), Mary Irwin (la mujer).



En escena, un hombre y una mujer de mediana edad. Ambos están correctamente vestidos, denotando una posición social acomodada. El hombre, con traje y pajarita, luce un bigote a la moda, mientras la mujer lleva el pelo recogido en un moño.

Los dos se encuentran en actitud cariñosa, colocando sus cabezas muy próximas la una a la otra hasta el punto que sus labios casi llegan a tocarse. En esa posición, el hombre comienza a susurrar a la dama lo que se adivinan atrevidas palabras, y luego sonríe. La señora responde a las insinuaciones del caballero esbozando otra alegre sonrisa. La conversación continúa denotando un tono muy amoroso por ambas partes. En un momento dado, el hombre separa su cabeza de la de la mujer y, tras atusarse el bigote de manera ostentosa, se acerca de nuevo a ella, que se ha colocado de frente a él esperando su gesto amoroso. Luego, el hombre coloca su mano izquierda, en la que puede distinguirse un anillo en el tercer dedo, sobre la mejilla de la mujer y la besa intensamente en los labios.

Los asociados de la casa Edison, Raff y Gammon deciden registrar en película un fragmento de la obra *The Widow Jones,* que triunfa cada tarde en los escenarios de un teatro de Broadway. Después de arduas conversaciones con la célebre pareja de actores, John C. Rice y Mary Irwin, los productores logran convencerles para que accedan al insólito hecho de reproducir ante la cámara la escena del beso.

Con el objeto de añadir intimidad a ese primer beso cinematográfico, la película hace uso del primer plano. Pero es precisamente esa amplificación visual lo que, en su clara inscripción del deseo, convierte un hecho banal en motivo de escándalo. De ese modo, lo que en los escenarios pasaba absolutamente desapercibido, en pantalla va a ser reconocido como obsceno e inmoral al captar nítidamente el contacto de sus bocas ampliadas.

El film es puesto en circulación a través de los kinetoscopios pero poco más tarde, entendiendo Edison que los gustos del público comienzan a decantarse por la pantalla grande, compra el proyector *vitascopio* a su inventor Thomas Armat. El 23 de abril de 1986, en el *music-hall* Koster & Biall de Broadway, el mago de Menlo Park organiza un espectáculo con una serie cortos de fotografías animadas entre los que incluye esta película. El contenido del film es considerado lascivo por cierta prensa y algunas Ligas de Decencia que, con sus denuncias, logran desatar una ola de reacción moral y fervor puritano. Moralistas y reformadores se apresuran a inundar los periódicos con cartas al director mientras hacen llegar a los políticos peticiones explícitas para que la cinta sea prohibida, lo que consiguen en varios estados. Un crítico de la época, además de calificar el film como una prodigiosa vulgaridad, carente de más mínimo encanto, no puede evitar quejarse de que ninguno de los dos actores resulte físicamente atractivo, lo que a su parecer, refuerza aún más la grosería del acto.

Démolition d'un mur

Demolición de un muro

D: Louis Lumière. **F:** Louis Lumière. **P:** Louis y Auguste Lumière. **E:** abril de 1896. **Dur:** 23 metros (1 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Auguste Lumière (el contramaestre).

Dos obreros, uno con camisa blanca y sombrero negro, y otro con gorra y chaleco trabajan pico en mano intentando demoler un muro. Éste se

encuentra adosado en perpendicular a la pared de una casa de campo de la cual podemos ver una pequeña ventana. Por detrás del muro otro trabajador, provisto de un gato, espera el momento de comenzar su tarea. La operación es supervisada por un contramaestre quien, en un momento, manda a los obreros del pico detener su actividad y marcharse a la vez que ordena al que está situado detrás del muro hacer girar la rueda del gato. Cuando el muro comienza a ceder, el obrero de camisa blanca ayuda a su derribo empujando sobre él con su pico.

El esfuerzo de los trabajadores hace caer la parte superior de la tapia, provocando la aparición de una gran nube de polvo. Cuando éste desaparece contemplamos la nueva perspectiva de la calle, donde ahora llama la atención un bonito árbol. Descubrimos asimismo, a un cuarto obrero que ha colaborado en la demolición empujando sobre la pared con un madero. El contramaestre y el hombre del madero se alejan para que la labor continúe. A los dos obreros del pico se une el del gato, el cual provisto de otro pico colabora con sus compañeros en la destrucción de la parte inferior del muro que aún queda por derruir. El contramaestre y el obrero del madero regresan a escena atravesando el campo de izquierda a derecha.

(Proyectada la escena a la inversa, vemos como el muro se reconstruye).

En su línea de recoger con la cámara aquellos acontecimientos cotidianos que ocurren a su alrededor, Louis Lumière aprovecha la circunstancia de que un muro de uno de los viejos edificios de la fábrica en la calle Saint-Maurice va a ser demolido, para filmar el hecho en la primavera de 1896.

En su composición, el film recuerda al cuadro *Los picapedreros* del artista francés Gustave Courbet y ejemplariza con su acción el concepto de film de cambio *(flux film).* Así, el espectador asiste a una redistribución del espacio fílmico donde, tras la caída del muro y una vez ha pasado el desconcierto inicial provocado por la gran humareda de polvo que ello ocasiona, el campo de acción aparece notablemente alargado. La comparecencia en la película de Auguste Lumière bien puede entenderse como una concesión dramática. Pese a que el documento gráfico sacrifica con ello parte de su autenticidad, la conversión de Auguste en director de obras ha sido vista como una alegoría de la relación del patrono con el personal laboral. Sus gestos imperativos, efectuados de espaldas a la cámara, aciertan a facilitar la identificación del

público con su papel de directivo. La demolición de la pared genera además ciertas dosis de suspense en la medida en que el espectador desconoce lo que va a suceder, o en todo caso, cómo y cuándo.

Un error involuntario de Félix Mesguisch, uno de sus operadores de la casa Lumière que ha sido contratado en enero de 1896, propicia el descubrimiento por los realizadores de la casa del movimiento invertido, procedimiento ya empleado en los zootropos. El truco se logra simplemente girando a la inversa la manivela del proyector.

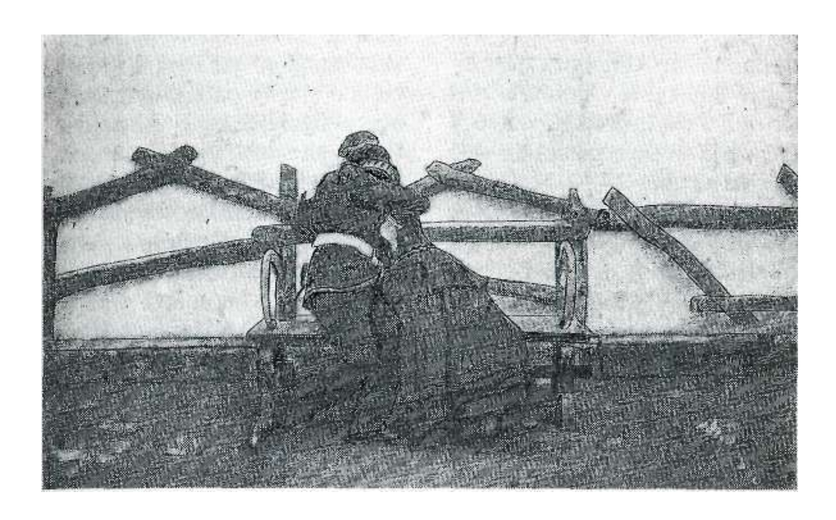
La película es proyectada en enero de 1896 en los salones del Grand-Café. Los espectadores se quedan fascinados viendo cómo el muro plenamente derribado vuelve a reconstruirse solo, lo cual constituye uno de los primeros trucajes del cine. G.A. Smith desarrollará esa técnica en *The House That Jack Built*, donde el castillo de juguete derribado por un niño y posteriormente, las distintas piezas se unen entre sí reconstruyéndose el castillo original.

The Soldier's Courtship
El militar galante

D: Robert William Paul. **G:** Robert William Paul. **F:** Robert William Paul. **P:** Robert William Paul. **E:** mayo de 1896. **Dur:** 25 metros (70 seg. aprox.) **País:** Gran Bretaña.
I: Fred Story (el soldado Mars), Julie Seale (la *nurse* Venus, novia de Mars).

Un soldado cariñoso, Mars, corteja a su novia, la joven *nurse* Venus, en un banco del parque. Los arrullos y carantoñas del militar a su amada son interrumpidas por la llegada de una anciana antipática. La señora se sienta en el banco y, en su afán por acaparar la mayor parte de asiento, comienza a orillar hacia una esquina a los miembros de la pareja, que se sorprenden ante una acción tan inaudita. Puestos de acuerdo, el soldado y la *nurse* se levantan al mismo tiempo, lo que provoca que el asiento se incline como consecuencia del peso de la mujer, que cae al suelo y queda allí debajo del banco. Una vez la señora de edad madura ha recibido el justo castigo, el cortejo entre los tortolitos continúa.

El éxito que desde octubre de 1894 obtiene en Londres el *kinetoscopio* de Edison-Dickson, atrae la atención de dos empresarios griegos, Tragidis y Georgiades, que deciden sumarse al negocio. Pero considerando ex-



cesivo el precio que exige Edison por su modelo, los empresarios contactan con Robert W. Paul, un conocido fabricante de instrumentos científicos y eléctricos, quien, a precio muy asequible, elabora una serie de réplicas irreprochables para uso de los empresarios. Todo al amparo de la legalidad, al no estar todavía patentado en Gran Bretaña el aparato de Edison.

Cumplido su trabajo, Paul decide entrar en el negocio y produce máquinas para su propio uso pero existe un problema; carece de las películas que, lógicamente, Edison no está dispuesto a suministrarle. Paul contrata entonces al fotógrafo e inventor Birt Acres y juntos construyen la *cámara Paul-Acres.* Su colaboración, sin embargo, resulta efímera ya que, debido a disputas sobre los derechos de patente de una nueva cámara, se separan en julio de 1895. Al declinar el negocio del *kinetoscopio,* Paul acaricia la idea de la proyección sobre pantalla como medio para mostrar películas, pero otros pioneros se le adelantan en Alemania y, luego, en Francia.

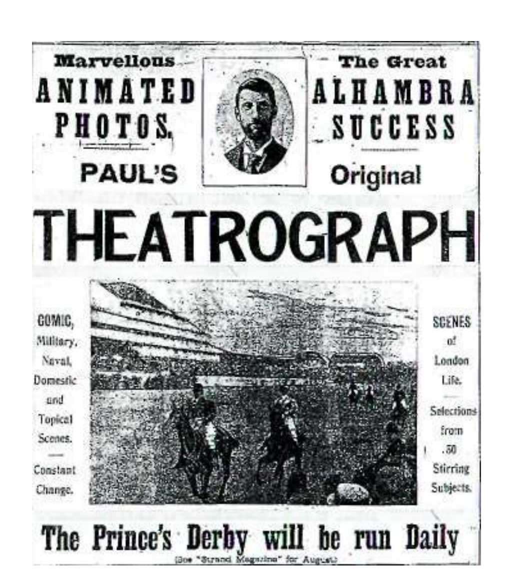
A comienzos de 1896, Paul ha desarrollado un proyector, el *teatógrafo* (o *animatógrafo)* que muestra en el Finsbury Technical College el 20 de febrero de 1896 -el mismo día que el cinematógrafo Lumière se presenta en el Polytechnic en Regent Street de Londres-. Tras otra sesión en el Real Instituto algunos días más tarde, Paul realiza una primera proyección pública el 28 de febrero en el Olimpia y a partir de marzo inicia una serie de shows por diversos music-halls de la capital británica. El éxito es tan grande que, uno de

ellos, el Empire Theatre of Varieties en la Alhambra de Leicester Square, le contrata a partir del 9 de marzo de 1896 y mantiene su espectáculo durante más de un año.

The Soldier's Courtship es una pequeña comedia filmada a finales de abril de 1896 en los tejados de el Alhambra y constituye uno de las primeros cortos rodados para el teatógrafo. Se trata de un sainete de humor un tanto simplón, que Paul tuvo procesado y listo para proyectar la noche siguiente en el Alhambra. En los principales papeles encontramos a Fred Story y Julie Seale, ambos conocidos componentes del ballet del Alhambra. A su estreno, el film desata las risas del público. Una nueva versión titulada *Tommy Atkins in the Park* verá la luz en el verano de 1898.

The Derby

El derby



D: Robert William Paul. **F:** Robert William Paul. **P:** Robert William Paul. **E:** 4 de junio de 1896. **Dur:** 14 metros (40 seg. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

Situado en la recta de llegada, el público espera con ansiedad el final de la carrera de caballos. Los policías sirven de cordón humano para evitar que la gente invada la pista. En un momento, los dos de cabeza pasan por delante de los espectadores. Los jinetes azuzan a sus monturas invitándoles a ir más deprisa. Es el sprint final en el que el caballo *Persimmon*, montado por el Príncipe de Gales, se impone a St. Frusquin. Un hombre con bastón y un zurrón en bandolera comenta los acontecimientos con un policía situado en la primera fila. Cuando han pasado los once participantes que han finalizado la

prueba, el cordón policial se deshace y los espectadores, poco a poco, marchan sobre la pista hacia el fondo de la imagen. Una vez concluida su animada conversación con el policía, el hombre del zurrón vuelve sobre sus pasos dirigiéndose hacia la cámara.

Las viejas obras producidas con la *cámara Paul-Acres* constituyen el material inicialmente utilizado por Robert William Paul para las primeras exhibiciones que realiza con su proyector teatógrafo. De la notoriedad que alcanza *The Soldier's Courtship* tras su estreno deriva la necesidad de Paul de iniciar la producción en cadena de nuevos films. Desde el mes de abril, el realizador filma abundante material en los tejados de el Alhambra de Leicester Square y durante el mes siguiente ven la luz *Arrival of the Paris Expres, Rough Sea at Ramsgate* y *Hampstead heath on bank Holliday.*

La gran afición británica por el mundo de la hípica ya había quedado reflejada en el celuloide por el ex-socio de Paul, Birt Acres, quien filma el derby del 29 de mayo de 1895, con la *cámara Paul-Acres.* El importante concurso hípico del 3 de junio de 1896 despierta el interés de Paul quien, provisto de proyector ideado por él mismo tras su separación de Acres, el cinematógrafo de Paul, presencia el acto dispuesto a recogerlo con su cámara. Pese a sus malas relaciones actuales, Acres también asiste, por su lado, al acontecimiento con las mismas intenciones.

The Derby constituye el germen de lo que más tarde serán los noticiarios deportivos, que ofrecen al espectador la oportunidad de presenciar el evento y poder opinar acerca del mismo. Algo que hasta el momento sólo puede hacerse indirectamente a través de la descripción del cronista deportivo. A partir de ahora, el cinematógrafo puede complementar a la prensa como función testimonial en el ámbito deportivo. Dos music-hall ingleses, el Alhambra y el Canterbury proyectan la cinta tan sólo veinticuatro horas después de terminar la carrera. Así, la victoria del caballo *Persimmon,* que monta el príncipe de Gales -futuro Eduardo VIII-, sobre St. Frusquin, cobra un inusitado realce a través de las imágenes presenciadas una y otra vez por los espectadores. Además de adquirir enorme popularidad, la película desata el interés del cine por los eventos reales. El film de Acres, por su parte, pese a ser bien acogido, no conocerá tanta repercusión como el de Paul.

Panorama du Grand Canal pris d'un bateau
Panorama sur le Grand Canal
El gran canal de Venecia

D: Alexandre Promio. **G:** Alexandre Promio. **F:** Alexandre Promio. **P:** Louis y Auguste Lumière. **E:** octubre de 1896. **Dur:** 20 metros (55 seg. aprox.). **País:** Francia.

Montado sobre un *vaporetto*, el cinematógrafo Lumière capta a su paso unas bellas casas situadas a una de las orillas del Gran Canal de Venecia. Vemos, en primer lugar, un edificio de tres pisos. Pegado a él otro un poco más alto con una gran balconada de ocho salidas. Situada en paralelo a nosotros circula una barca que navega en nuestra misma dirección. Está tripulada por dos remeros, uno de los cuales, de pie sobre la embarcación, exhibe una visera. Fruto de su menor velocidad, la embarcación se pierde por la izquierda del encuadre. Poco antes, una barcaza con tejavana cruza el canal en sentido contrario.

Visualizamos ya una tercera casa, algo más elegante que las anteriores, con un saliente en el tejado. A su altura, encontramos numerosas góndolas atracadas en unos amarres situados en el agua. Adosado a ella observamos el amplio jardín de un palacete en donde destaca la figura de un frondoso árbol. Un gondolero que circula en sentido contrario pasa con su embarcación muy cerca de nosotros. El palacete, del que llaman la atención sus dos escudos nobiliarios, ya está ante nuestra vista. Junto a él otra casa con ventanales en forma de herradura y pegada a ésta otra más discreta. En el agua, dos gondoleros en su embarcación observan nuestro paso con cierta sorpresa. Una última casa, en la que destaca una figura de piedra, aparece ante nuestra cámara.

A comienzos de 1986, el considerable éxito que obtienen las exhibiciones parisinas del gran Café, anima a Louis Lumière a contratar numerosos operadores, que él mismo forma e instruye personalmente para que puedan proyectar y revelar las películas de manera autónoma. Junto a Francis Doublier y Felix Mesguisch, Alexandre Promio compone la tríada de grandes fotógrafos que la casa envía por el mundo en busca de actualidades cinematográficas con las que nutrir el catálogo de la compañía.

Tras su estancia en España, Promio llega a Venecia donde realiza seis films (números 291 a 296 del catálogo): 291 - *Arrivée*

en gondole. 292.- *Pigeons sur la Place Saint-Marc.* 293.- *Tramway sur le Gran Canal.* 294.- *Grand Canal avec Barques.* 295.- *Panorama du Gran Canal pris d'un bateau.* 296.- *Panorama de la Place Saint-Marc pris d'un bateau.*

Se ha reconocido en *Panorama du Gran Canal pris d'un bateau* el primer *travelling panorámico* de la historia del cine, si bien las inundaciones de Lyón, al principio de 1896, ya habían sido rodadas, desde un tren, previamente. Promio concibe el procedimiento al ir en góndola a su hotel y, ante las evoluciones de la embarcación, el realizador imagina los efectos que pueden derivarse de la filmación de objetos inmóviles mientras la cámara se desplaza. Con esta película, que se rueda en octubre de 1986 desde un *vaporetto,* Promio entiende la importancia del descubrimiento, y lo aplica nuevamente en su siguiente film que rueda en la Plaza de San Marcos (n. 296). Posteriormente, el operador explorará la filmación desde otros medios de locomoción como un vagón de tren o un teleférico. Aunque el éxito del procedimiento será grande, su aplicación en estos años se verá limitada fundamentalmente a los documentales.

Escamotage d'une dame chez Robert Houdin
L'escamotage d'une dame
Escamoteo de una dama

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** diciembre de 1896. **Dur:** 30 metros (75 seg. aprox.). **País:** Francia.

I: Georges Méliès (ilusionista), Jehanne d'Alcy (la dama).

Sobre el escenario del teatro Robert Houdin se observa una silla y una pequeña mesa cubierta por un gran velo a rayas. Vestido de negro, el prestidigitador hace su aparición y saluda al público. Luego hace entrar a una dama, elegantemente vestida, que asimismo saluda al público y después se coloca delante de la mesa. El prestidigitador toma un periódico en sus manos y tras desplegarlo convenientemente, lo coloca en el suelo. Después pone la silla encima del diario e invita a sentarse a la dama en ella.

El mago toma un velo rayado y lo extiende por encima del cuerpo de la dama hasta cubrirla totalmente. Tras efectuar algunos pases mágicos, el prestidigitador



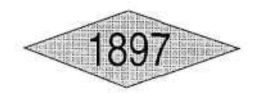
retira el velo. La mujer ha desaparecido y vemos únicamente la silla vacía. Luego, el mago hace revolotear la silla con su mano y al poco vuelve a posarla sobre el periódico. Tras otros pases mágicos, el prestidigitador se apresura a devolver a la dama a su lugar pero, ante su estupor, un esqueleto aparece sentado en la silla. El ilusionista coloca rápidamente el velo sobre el esqueleto y recurre nuevamente a los pases mágicos. Ésta vez todo ocurre según lo previsto siendo la dama la que aparece sentada en la silla. La mujer retira el velo y se levanta. Tomando de la mano a la dama, el prestidigitador abandona con ella el escenario. Instantes después, ambos vuelven a salir al escenario y saludan al público.

Profundamente impactado por las sesiones del cinematógrafo que en París realizan los hermanos Lumière, el actor, mago y director del Teatro Robert Houdin, Georges Méliès decide dedicarse de lleno al mundo del cine. Ante la negativa de los Lumière a prestarle el equipo necesario, Méliès compra una cámara en Londres y en 1986 exhibe ya su primera película *Una partida de cartas (Une partie de cartes,* 1898). Aunque en sus primeras obras, la inevitable influencia de los hermanos de Lyón -llegadas de trenes a una estación o escenas de muelles y barcos-resulta palpable, la personalidad de Méliès va a destaparse pronto para ofrecernos un universo propio, fundamentalmente inspirado

en cortos del mundo de la prestidigitación. Aquel mismo año, Méliès construye en Montreuil-sous-Bois los primeros estudios de cine europeos.

Paulatinamente, el novel cineasta va adquiriendo oficio en el medio y, así, un día, mientras rueda una escena callejera, se le atasca el aparato. Como consecuencia, en la proyección posterior un carruaje se convierte de repente en un coche fúnebre. Este hecho accidental lleva a Méliès a descubrir las posibilidades del truco por *parada de cámara* o *por sustitución.* La técnica, que ya era conocida por Edison cuando rodó la decapitación de María Estuardo, abre a Méliès nuevas perspectivas e inmediatamente produce *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin.*

La historia está basada en uno de los números escénicos de mayor éxito de Méliès, en el que el mago ejecuta uno de los trucos inventados por Buatier de Kolta -hacía aparecer y desaparecer a una dama con ayuda de un velo-. En la película, que se rueda a finales de 1896 en su jardín de Montreuil-sous-Bois, Méliès complementa la técnica teatral con el truco aprendido. Así, sirviéndose de una trampilla disimulada en la escena, la dama desaparece a través del diario trucado posado en el suelo, mientras el efecto de parada de cámara permite a Méliès obviar el velo en el momento en que el esqueleto hace su aparición sobre la silla. Es el primer uso conocido que hace Méliès del truco. El film, por descontado, hace las delicias del público.

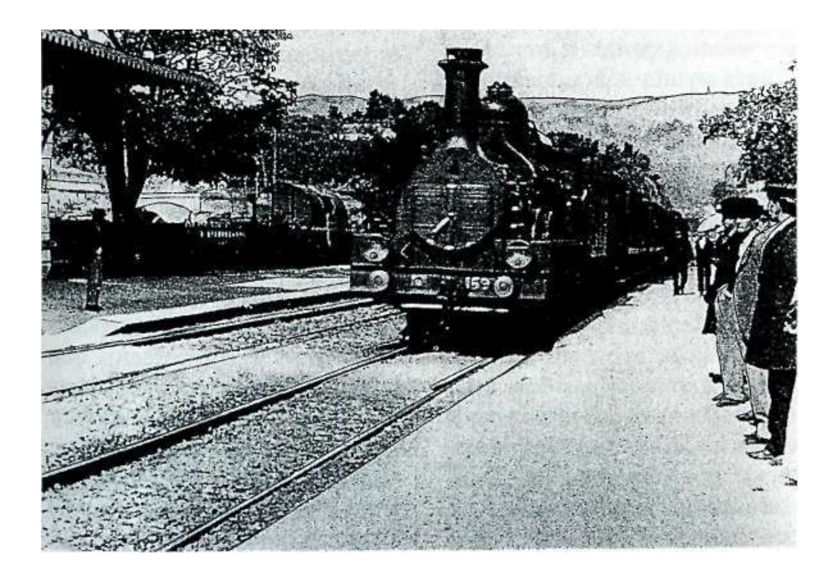


Arrivée d'un train à La Ciotat

Llegada del tren a la estación
Llegada del tren a Lyón

D: Louis Lumière. **G:** Louis Lumière. **F:** Louis Lumière. **P:** Louis y Auguste Lumière para Société Lumière. **E:** enero de 1897. **Dur:** 14 metros (50 seg. aprox.). **País:** Francia.
I: Jeanne-Joséphine Lumière, dos de sus nietos, la cuidadora de los niños, otros pasajeros del tren.

En la estación, la vía del tren aún vacía y las montañas al fondo ofrecen una bonita estampa. Un buen número de viajeros esperan alineados la llegada del tren en la zona interior del andén. Por allí circula un cargador con una carretilla avanzando hacia la cámara hasta dejarla a un lado. Mientras dos hombres con *canotier* transitan por el andén, vemos cómo la locomotora avanza desde el fondo, arrojando vapor mientras reduce su velocidad, se acerca en diagonal y termina sobrepasando la cámara. El tren se para. Un ferroviario es el primero en romper la formación, seguido por el resto de



pasajeros. Jeanne-Joséphine Lumière, madre de los cineastas, y dos de sus nietos, vestidos de blanco, acompañados de una cuidadora, están de pie en el andén a la derecha y se dirigen con prisa hacia los vagones. Mientras se abren las puertas del tren nuestros personajes acaban por sobrepasar el campo fílmico.

Los pasajeros del tren descienden al andén y otros comienzan a subirse a los vagones. Un campesino con sombrero y un hatillo busca el vagón que le corresponde. Un hombre de grueso mostacho con sombrero mira a la cámara después de descender del tren. Una tímida muchacha vestida de blanco y tocada con un llamativo sombrero vacila al ver la cámara y luego se dispone a subir al vagón. Dos señoras, una de ellas llevando de la mano a un niño, llegan corriendo al andén por miedo a perder el tren. Otra señora ayuda a descender del compartimento a dos niños pequeños. Un señor bien trajeado baja por la puerta vecina y desde el andén se dispone a ayudar a bajar a su esposa.

En su voluntad artística de reincidir en temas del discurrir cotidiano, los hermanos Lumière filman *Arrivée d'un train à La Ciotat*. Pese a que el mismo motivo ya ha sido recogido previamente por su cámara en varias ocasiones, el film no se limita a ser una versión más y nos demuestra la extraordinaria calidad profesional que atesora Louis Lumière. La película, cuyo motivo parece inspirado en el lienzo *Tren en la nieve* de Claude Monet, resulta un excelente trabajo de composición fílmica que testimonia otra vez el especial sentido para la iluminación del que está dotado el mayor de los hermanos.

Aprovechando los recursos de un objetivo con una gran profundidad de campo -el aparato Lumière consigue una gran nitidez desde los objetos situados a un metro hasta el infinito-, la cámara se constituye en el protagonista absoluto del drama. De ese modo, vemos avanzar la locomotora a gran velocidad desde el horizonte, entonces sólo un punto negro, llegar en diagonal hasta nosotros y luego sobrepasarnos haciendo evidente la tridimensionalidad del campo fílmico. Los espectadores descienden del tren y evolucionan por el andén en distintas direcciones, siendo recogidos por la cámara a través de todo tipo de planos y puntos de vista. Dada la inmovilidad de la cámara, que se mantiene fija en todo momento, este efecto que se dará en llamar *travelling a la inversa* asemeja, en su sucesión de encuadres diferentes, los efectos que logrará el montaje en el futuro.

Realizado en 1897, el film es incluido en las proyecciones a partir de ese año obteniendo un gran éxito. Se dice que algunos espectadores quedan aterroriza-

dos ante la imagen de la enorme locomotora que se les echa encima escupiendo vapor, mientras otros se ponen de pie dando gritos. La película lleva el n. 653 del catálogo Lumière.

Existe un film similar titulado *Arrivée d'un train en gare* (n. 8) en donde, según reza el catálogo, la llegada es a la estación de Villafranche-sur-Saône. Un examen atento de los fotogramas, ha puesto en duda esta localización y, en su lugar, habría sido rodado también en La Ciotat, pero en el andén opuesto.

The Corbett-Fitzsimmons Fight
El encuentro Corbett-Fitzsimmons

D: Samuel J. Tilden, Enoch **J.** Rector. **G:** Documental. **F:** Samuel J. Tilden, Enoch J. Rector. **P:** Samuel J. Tilden, Enoch J. Rector para Veriscope Company. **E:** 22 de mayo de 1897. **Dur:** 15 min. **País:** EEUU.
I: Robert Fitzsimmons (campeón mundial de los pesos pesados), James J. Corbett (aspirante).

El 17 de marzo de 1897, día de San Patricio, tiene lugar en Carson City (Nevada) el que se dio en llamar el combate del siglo, entre el campeón del mundo de los pesos pesados, Robert Fitzsimmons, y el aspirante James J. Corbett.

La pelea se inicia con cielo despejado. Los primeros asaltos resultan apasionantes y disputados, con reparto de golpes por ambas partes y sin que se perfile un claro ganador. Pero en el round 14, Bob Fitzsimmons logra conectar un potente puñetazo al pecho de Jim Corbett que deja sin aire al aspirante para rematarle después de un derechazo. Así, Fitzsimmons consigue ganar por K.O. y retiene el título mundial de los grandes pesos.

«El pasado 17 de marzo tuvo lugar en Carson City el denominado combate del siglo entre los púgiles Jim Corbett y Bob Fitzsimmons. El acto constituyó uno de los mayores espectáculos deportivos de 1897, logrando paralizar prácticamente todo el país». Durante la celebración del evento, expertos del boxeo, repartidos por los escenarios de los principales teatros de todo el país, se dedicaron a reproducir los lances más importantes del cada asalto, según les iban refiriendo las puntuales informaciones llegadas por el telégrafo. La pelea respondió totalmente a la expectación creada. El legendario pistolero Wyatt Earp, cronista del New York World, escribe en su crónica al

término del combate: «He sido testigo del más grande combate de la historia del boxeo».

La velada es filmada por los operadores Samuel J. Tilden y Enoch J. Rector que impresionan once bobinas del combate utilizando varias cámaras dispuestas en batería, lo que supone el metraje más largo tomado de un acontecimiento hasta la fecha.

La película se estrena el 22 de mayo de 1897 en la Academy of Music de Nueva York en una versión reducida de 15 minutos. Durante cinco semanas consecutivas, el teatro llena las más de 2.000 localidades. Como todos los grandes acontecimientos, tampoco este combate se ve exento de polémica, ya que algunos consideran que Fitzsimmons ha jugado sucio, rematando a su rival cuando éste se encontraba colapsado por un golpe previo. Para deshacer las dudas, ninguna solución mejor que ver la película del combate. En su gira por el resto de los EEUU y Europa, el film logrará unos beneficios de más de 750.000 dólares.

Se da la paradoja de que mientras los combates de boxeo están prohibidos en los EEUU, no así las películas sobres los mismos. Por eso otros productores tratan de sacar provecho del enorme interés desatado por el fenómeno. El avispado Sigmund Lubin reproduce el combate en un estudio, donde dos cargadores de muelle representan a los púgiles en *Reprodution of the Corbett and Fitzsimmons Fight* 1897, la cual, si bien desata las iras de una parte del público que se siente estafado, a Lubin acabará reportándole pingües beneficios.

Épisodes de guerre

La guerra en Grecia

D: Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** junio de 1897. **Dur:** 40, 20, 20, 20, 20 y 20 metros respectivamente. **País:** Francia.

La insurrección en Creta (1896), apoyada por los griegos, desencadena el inicio de hostilidades entre griegos y turcos. Una nueva intervención de algunas potencias europeas obliga a los turcos a abandonar la isla que quedará en manos de un gobierno autónomo.

1.- *Épisodes de guerre (Episodios de guerra).* Las matanzas de griegos en Creta llevan a Grecia a declarar la guerra a Turquía para anexionarse la isla. Pero los griegos son derrotados y deben de ceder a Turquía la parte septentrional de Tesalia, mientras que Creta es evacuada

por los turcos y se convierte en una provincia autónoma administrada por un hijo del rey de Grecia en noviembre de 1897 (n. 103 y 104 del catálogo de la Star-Film).

2.- *Les dernières cartouches o Bombardement d'une maison (Los últimos cartuchos).* Habitantes musulmanes de Grecia matan a los griegos cretenses (n. 105 del catálogo).

3.- *La prise de Tournavos (La toma de Turnavos).* Los turcos atacan una casa defendida por los griegos en Turnavos (n. 106 del catálogo).

4.- *Exécution d'un espion (Ejecución de un espía).* Ejecución de un espía griego en la antigua ciudad de Farsalia (n. 107 del catálogo).

5.- *Massacres en Crète (Masacre en Creta).* Habitantes musulmanes de Creta matan a griegos cretenses (n. 108 del catálogo).

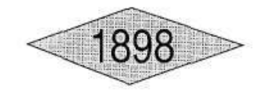
6.- *Combat naval en Grèce (Combate naval en Grecia).* Reportaje del combate naval entre Grecia y Creta que ha tenido lugar en 1897 (n. 110 del catálogo).

Hace apenas un mes, el 4 de mayo de 1897, en el Bazar de la Caridad de París, se ha consumado una terrible tragedia que ha costado la vida a 140 personas durante la proyección de una sesión de cinematógrafo. Tan gravísimo siniestro ha servido al menos para que se tome conciencia de la potencial peligrosidad de los materiales utilizados y para que se observen medidas futuras en los edificios destinados a la exhibición de películas.

La aparición el pasado año de los *noticiarios reconstruidos,* de la mano de Georges Méliès ha supuesto una auténtica innovación en el mundo cinematográfico. Así, films como *Cortège du Tzar allant à Versailles* (1906), *Le cortège du Boeuf Gras à la place de la Concorde* (1897) o la más reciente *Cortège de la Mi-Carême* (1897), reproducen en estudio los eventos más importantes que tiene lugar en el mundo. La imposibilidad de rodar en los lugares en donde está teniendo lugar el conflicto armado otorga validez a la idea de Méliès, quien desde su estudio de Montreuil, condensa, adorna y dramatiza los acontecimientos del momento. No se trata de fraudes ya que el público está acostumbrado a las ilustraciones de los diarios que acompañan las noticias más importantes. Esto no es óbice para que ciertos distribuidores, ávidos de lucro fácil, presenten como auténticas ante los espectadores estas actualidades, ni el que algunos de estos así lo crean. Las escenas de la guerra greco-turca suponen la más perfecta y elaborada incursión en el género del Mago de Montreuil hasta la fecha. Los films que la

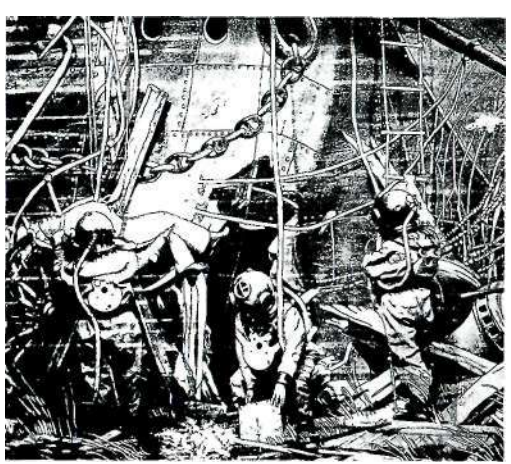
componen corresponden a los números del catálogo 103-104, 105, 106, 107, 108 y 110 (el n. 109 es *Passage dangereux Mont-Blanc).* Uno de ellos, *Combat naval en Crète*, contiene, además, el primer empleo de maquetas en el cine.

El éxito de la iniciativa redundará en nuevas actualidades reconstruidas. Así, Méliès continuará ofreciéndonos sus versiones de los acontecimientos políticos que asolan al mundo. La guerra hispano-norteamericana, la guerra de Transvaal, la revolución de los Boxers. Una de ellas, *La erupción de Monte Pelado (L'éruption du Mont Pelé a la Martinique,* 1902), hará exclamar al poeta Guillaume Apollinaire: «Méliès y yo venimos a hacer lo mismo: insuflamos magia a la vulgar materia».



Visite sous-marine du Maine
Plongeurs et Scaphandriers
Visita submarina del acorazado Maine

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès (actualidad reconstruida). **F:** Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** abril de 1898. **Dur:** 20 metros (1 min. aprox.). **País:** Francia.



El film es una de las cinco cintas dedicadas a los sucesos de Cuba:

1.- *Collision et naufrage en mer (Choque de barcos,* n. 143 del catálogo).

2.- *Quais de La Habane et Explosion du cuirassé Le Maine (Explosión del acorazado Maine en el puerto de La Habana,* n. 144 y 145 del catálogo).

3.- *Visite de l'epave du Maine (Vista del naufragio del Maine).* El acorazado norteamericano se hunde en la bahía de la capital de Cuba (n. 146 del catálogo).

4.- *Visite sous-marine du Maine (Inspección submarina del acorazado Maine,* n. 147 del catálogo).

El acorazado norteamericano *Maine* ha naufragado en el puerto de la Habana (Cuba), luego de haber explotado en misteriosas circunstancias. En el fondo del mar, entre algas y corales, descansan los restos del otrora poderoso acorazado.

Hasta el lugar llegan dos escafandristas con la misión de rescatar los cuerpos de víctimas habidas del trágico accidente. Tablones de madera esparcidos

entre la vegetación marina, un trozo de mástil o un timón roto componen, junto al casco del buque hundido, el dantesco espectáculo que aparece ante los ojos de los buzos. Los hombres exploran los restos del buque mientras los peces discurren por las tranquilas aguas ajenos a tales actividades. Un tercer buzo desciende por una escala de cuerda, mientras uno de sus dos compañeros penetra en el buque por una hendidura presente en el casco. Al momento, el buzo sale con el cadáver de un marinero, cuyo cuerpo entrega a los otros dos escafandristas. Éstos atan el cadáver a un cabo para subirlo hasta la superficie. La búsqueda de nuevas víctimas continúa y uno de los buzos penetra otra vez en el casco del acorazado.

El reciente afán de los cineastas por llevar a la pantalla los hechos más relevantes de la actualidad mundial, brinda al espectador la oportunidad de degustar el cine en su vertiente catastrofista. En estas fechas, el conflicto hispano-norteamericano es, sin duda, una de las noticias más explotadas. Los EEUU basaron su declaración de guerra al hacer responsable a España de la voladura del acorazado Maine, ocurrida el 15 de febrero de 1898 en la bahía de la Habana (el 21 de abril de 1998). Pese a que la causa de tan desgraciado episodio, que provocó la muerte de 264 tripulantes, no puede ser establecida, influyentes grupos de presión yanquis se encargan de intoxicar a la opinión pública de su país para forzar una guerra que pueda asegurarles la influencia político-económica sobre Cuba.

Méliès nos ofrece su visión de la crisis cubana en una serie de cinco films que rueda en su estudio con gran meticulosidad, valiéndose para ello de las ilustraciones de los periódicos de la época. Encuadradas dentro de sus actualidades reconstruidas, las cintas recomponen los hechos mediante maquetas y efectos especiales muy logrados. La última, *Les scaphandries au travail. Visite sous-marine du Maine*, la más interesante de la serie, resulta una brillante recreación del reconocimiento del casco del buque hundido por buzos españoles y americanos. La minuciosidad del realizador se manifiesta sobre todo en la cuidada puesta en escena del film, que se complace en regalarnos con los primeros efectos cinematográficos del fondo del mar. Méliès muestra las evoluciones de los escafandristas filmándolos a través de un auténtico acuario en donde nadan peces vivos. Del conjunto, muy realista, el realizador se muestra especialmente orgulloso, hasta el punto de considerar la película como su obra maestra del género.

Tearing Down the Spanish Flag
Arriando la bandera española

D: James Stuart Blackton. **F:** Albert E. Smith. **P:** American Vitagraph Company. **E:** 20 de abril de 1898. **Dur:** 16 metros (40 seg. aprox.). **País:** EEUU.
I: James Stuart Blackton (el marinero).

En un fuerte recién capturado al enemigo, un marinero norteamericano trepa hasta lo alto de un mástil en el que ondea la bandera española. Una vez arriba, el marinero quita la bandera roja y gualda, símbolo de la dominación imperialista hispana, y saca de su uniforme la enseña norteamericana de barras y estrellas, paradigma de libertad y democracia, sustituyendo por ésta la anterior. Luego la iza hasta el tope del mástil. Tras su acción, el hombre, sujeto al mástil por una presa de sus piernas, da muestras de su alegría, saludando satisfecho con su gorra de marino a cuantos le estén viendo desde abajo.

El sorprendente hundimiento del buque de guerra Maine en el puerto de la Habana abre un fuerte debate en los EEUU. Los intereses políticos terminan por primar y España, cuya poderío colonial en Cuba preocupa a los yanquis, es convertida en blanco de las acusaciones. Los rotativos dominados por William Randolph Hearst provocan en todo el país un fuerte sentimiento antiespañol, que acaba desembocando en la entrada en el conflicto de los EEUU. El cine, como medio de expresión de reciente aparición, no puede evitar aprovechar tal filón y el avispado James Stuart Blackton elabora el film de propaganda *Tearing Down the Spanish Flag.*

El desembarco de Blackton en el medio cinematográfico se produce cuando Edison, impresionado por los dibujos del entonces periodista, se inspira en ellos para la película *Blackton, the Evening World Cartoonist* (1896). Atraído por la nueva industria, Blackton compra un kinetoscopio y funda en 1897 la American Vitagraph, junto a sus socios Albert E. Smith y William T. Rock, siendo *El ladrón en el tejado (The Buglar on the Roof,* 1898), la primera película de la productora.

La misma noche en que estallan las hostilidades entre España y los EEUU, Blackton y Smith ruedan *Tearing Down the Spanish Flag* en la habitación del estudio del primero, de tres metros y medio por cuatro, en un ático del neoyorquino barrio de Manhattan. Blackton instala un mástil con dos banderas de dieciocho pulgadas y él mismo interpreta el papel del marinero

mientras Smith maneja la cámara. Afirmando que ha sido filmada en el calor del campo de batalla, el film es presentado bajo la etiqueta de documento auténtico. Con su tono metafórico, la película no pretende sino reavivar el patrioterismo más recalcitrante de la masa social, ya bastante sensibilizada. En suma, una tramposa propaganda en busca de un apoyo popular que necesitan los influyentes poderes que pretenden desencadenar la guerra contra España.

El film arranca estruendosos aplausos entre el enfervorizado público, lo que confirma el imperioso afán del aleccionado colectivo social por ver realizado cuanto antes el cambio de potencia imperialista en Cuba. Se realizarán varios cientos de copias de este film patriótico. La película suscita docenas de imitaciones. Al año siguiente, intentando explotar el filón, el propio Smith rodará *Izando la gloriosa en el castillo del Morro (Raising old glory over Morro Castle).*

La lune à un metre / Le rêve de l'astronome L'homme dans la lune

La luna a un metro

D: Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** septiembre de 1898. **Dur:** 4 min. **País:** Francia. **I:** Georges Méliès (el astrónomo).

Un astrónomo se encuentra consultando un pequeño libro mágico en su observatorio cuando de repente aparece un diablo envuelto en una nube de humo. El demonio se dirige al sabio en actitud beligerante cuando surge la joven diosa Phoebé y lo ahuyenta.

El astrónomo dibuja en su pizarra un globo terrestre y mientras se dispone a observarlo le surgen al dibujo cuatro patas con las que comienza a moverse. Cuando, desconcertado, el astrónomo agarra el tablero, los dibujos regresan a su sitio inicial. Poco después, el astrónomo intenta desplegar un anteojo pero sólo logra romperlo, lo que provoca su enfado.

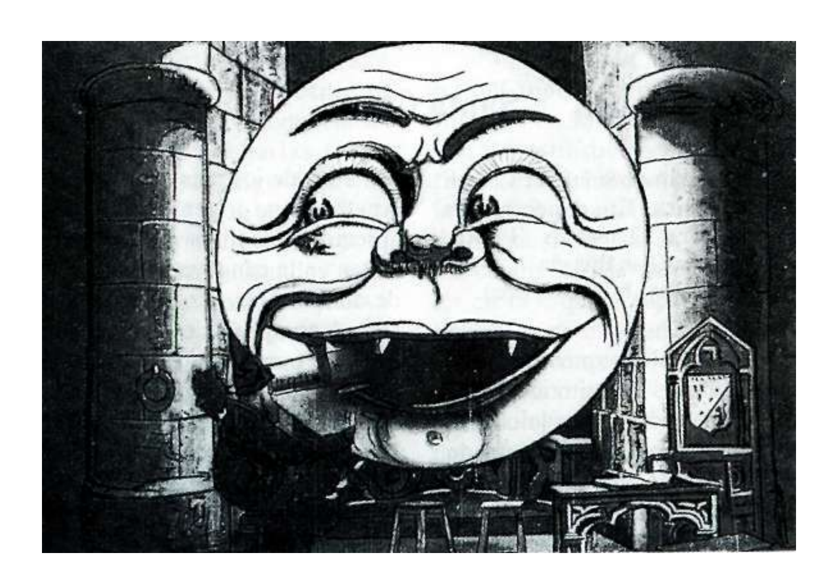
Al poco tiempo, todos los objetos del observatorio comienzan a cambiarse de sitio. El astrónomo mira por el telescopio, intentando averiguar lo que sucede y descubre a la luna con gesto amenazante. El satélite muestra su agresividad al intentar comerse, primero, una silla y, más tarde, un paraguas. Luego escupe por su boca dos bailarines que son devueltos a su lugar por el sabio. Enfadado por la burla de la

que es objeto, el sabio intenta golpear al satélite con una escoba, pero la luna engulle la terraza del observatorio y se aleja. Para alcanzarla, el astrónomo se sube a una mesa, pero ésta desaparece y el sabio cae por tierra.

La luna adquiere forma de *croissant* y, sentada encima, aparece una muchacha. El sabio intenta atraparla pero ella se esfuma. Luego surge otra muchacha a quien el astrónomo comienza a declararse pero al poco se encuentra de cara frente a un muro. Furioso, el astrónomo intenta golpear con el anteojo la estatua de Mefistófeles, pero en su lugar aparece el rostro de la luna que mastica el cuerpo del sabio y lo escupe hecho pedazos. El diablo, que acaba de ser vomitado por el astro, muestra alegre los restos de su víctima. Pero de nuevo surge Phoebé, que ahuyenta al diablo y resucita al astrónomo.

El film está basado en el espectáculo teatral *Les farces de la lune ou les mésaventures de Nostradamus*, una combinación de sombras chinescas e ilusionismo que Georges Méliès representara con éxito en el teatro Robert Houdin en 1891. En la escena, el astrónomo Nostradamus, tocado con un gorro puntiagudo, era seducido por la encantadora Jehanne d'Alcy que lucía un ceñido maillot y aparecía sentada sobre un *croissant* de luna.

Tras sus positivas experiencias el año pasado con *La mansión del diablo (La manoir du diable)* y *Laboratorio moderno*



(Le cabinet de Méphistopheles), Méliès se atreve por tercera vez a llegar a los 60 metros de longitud. Con *La lune à un mètre,* el mago de Montreuil demuestra su fidelidad a una estética teatral de la que toma prestada gran parte de sus recursos. De ese modo, la división del film está basada en escenas o cuadros, la mímica interpretativa de los actores es característica del teatro, mientras los efectos de maquinaria y los decorados resultan abiertamente escénicos. A su lado, los trucajes de *parada de cámara* componen el elemento representativo del nuevo medio.

De las tres escenas de que consta la película, la segunda y el comienzo de la siguiente deben ser entendidas como el sueño del astrónomo del que se despierta finalmente cuando Phoebé desaparece. Los pequeños cambios que existen entre una y otra no propician, sin embargo, el reconocimiento del hecho por el espectador, el cual, guiado por una narrativa exclusivamente visual, podía imaginar una historia lineal de ámbito fantástico. Esto no ocurre ante la acostumbrada presencia del explicada", que refiere a los espectadores los lances de la trama según se van produciendo. No obstante, Méliès toma nota del hecho y, en lo sucesivo, utilizará los fundidos encadenados como nexo de unión entre las distintas escenas.

La película va a constituir uno de los mayores éxitos de Méliès hasta el momento y va a servir de punto de partida a algunas de las obras fundamentales del realizador en el futuro.

Santa Claus

D: George Albert Smith. **F:** George Albert Smith. **E:** septiembre de 1898. **Dur:** 22 metros (1 min. aprox.) **País:** Gran Bretaña.
I: Laura Bayley (la joven criada).

Dos niños pequeños que se encuentran el dormitorio de una lujosa mansión, miran la chimenea anhelando la llegada de Santa Claus. Como es costumbre en Nochebuena, los ilusionados infantes dejan sus calcetines suspendidos de los pies de la cama. Aparece una joven criada que apremia a los niños para que se metan en la cuna, ya que es hora de dormir. Una vez los ha acostado y comprobado que se han quedado tranquilos, la muchacha apaga la lámpara de gas de la habitación y se marcha.

Los niños, ya dormidos, comienzan a soñar: *Nieva sobre el tejado de su casa y, al poco tiempo, aparece sobre él Santa*

Claus con un saco en el que transporta los ansiados regalos. Portando un árbol de Navidad, Santa Claus se introduce por la chimenea para acceder al interior de la casa. El tejado vuelve a quedarse desierto.

Santa Claus aparece en la habitación de los niños llevando en su mano izquierda el árbol de Navidad. Pero algo advierte Santa Claus cuando, una vez ha colocado los regalos dentro de los calcetines de los niños, desaparece al instante. En efecto, avisados por su sueño, los niños se han despertado e incorporado en la cuna, dispuestos a seguir con plena consciencia el devenir de los acontecimientos, mientras admiran alborozados los preciosos regalos que les ha dejado Santa Claus.

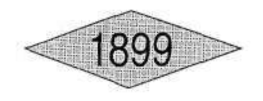
El interés del fotógrafo George Albert Smith por el arte cinematográfico se despierta ante la necesidad de complementar sus amenas charlas sobre astronomía con algo más que diapositivas. De su profundización en el conocimiento sobre las fotografías animadas va a derivar una dedicación exclusiva a la producción de films. Smith construye su propia cámara y arrienda los jardines de St. Ann's Well, que ocupan 40.000 m^2 de terreno en Furze Hill, cerca de Brighton, creando allí su fábrica de películas. En su laboratorio realizaba el revelado y tiraje de las copias. Sus primeros éxitos resultan de la filmación de la actriz Ellen Terry, así como de su trabajo con motivo del desfile conmemorativo de las bodas de diamante de la reina Victoria.

El cine de la época, con Méliès a la cabeza, insiste una y otra vez en motivos infantiles, no sólo para favorecer el consumismo del público menudo, que a su vez arrastra a sus progenitores a las salas, sino por la comodidad que supone para los realizadores el tratamiento de estos temas supuestamente poco serios. Otros factores favorecedores de esa moda resultan el bajo nivel cultural de la masa social y también, en buena medida, la propia inmadurez del medio, que no permite a sus creadores valorar la capacidad del cine para hacerse entender por los espectadores.

Si bien *Santa Claus* no escapa del todo a la poderosa influencia de Méliès, poco tiene que ver estilísticamente con los films de éste. En un momento de la cinta, Smith utiliza una segunda escena, insertada en la principal dentro de una máscara circular en la esquina superior de la imagen, para mostrar los sueños o pensamientos de los personajes. El truco procede de los espectáculos de linterna mágica, donde se utilizaba de la misma manera y con idéntico fin; a partir de ahora será práctica habitual de las películas. La originalidad

del film estriba en que el sueño que refiere no es tal, sino que se trata de una acción paralela. Las dos escenas son simultáneas, lo que supone una novedad en la relación espacio-temporal y proporciona una agradable sorpresa al espectador.

Al tiempo que se estrena la película, Smith patenta el 10 de septiembre de 1898 la sobreimpresión en la fotografía animada.



Fregoligraph

Fregolígrafo

D: Leopoldo Fregoli. **E:** 1899. **País:** Italia.
I: Leopoldo Fregoli.

Señalamos algunos de los títulos más conocidos de entre los muchos que componen la numerosa filmografía de Fregoli: *Fregoli nella Mimi* (Fregoli en las Mimi); *Fregoli visto dietro le scene / Fregoli dietro le quinte* (Fregoli entre bastidores); *Fregoli in palcoscenico: giochi di prestigio; Fregoli dopo la rapppresentazione* (Fregoli después de la representación); *Fregoli, maestro di musica* (Fregoli, director de orquesta); *Uomini celebri* (Hombres famosos); *Le regate* (La regata); *Fregoli soldato* (Fregoli soldado); Bagni fine di secolo (Bañador fin de siglo); *Finto storpio* (El lisiado simulado); *Le Rêve de Fregoli / Il sogno di Fregoli* (El sueño de Fregoli); *Fregoli dopo morto* (Fregoli después de muerto); *Una burla di Fregoli* (Una broma de Fregoli); *La serenata di Fregoli* (La serenata de Fregoli); *Fregoli, illusionniste* (Fregoli, ilusionista); *Un viaggio di Fregoli* (Un viaje de Fregoli); *Fregoli au restaurant* (Fregoli en



el restaurante); *Il segreto di Fregoli* (El secreto de Fregoli); *Una burla di Fregoli* (Una burla de Fregoli); *Fregoli au café* (Fregoli en el café); *Fregoli, barbiere* (Fregoli, barbero); *Fregoli, chitarrista* (Fregoli, guitarrista);

Fregoli nella tavola (Fregoli en la mesa): *Prestidigitazione* (Prestidigitación); *Il marito schernito* (El marido escarnecido); *Fregoli lege il giornale* (Fregoli lee el periódico); *Fregoli fuori dell'abitato* (Fregoli en el campo); *Fregoli nell ballo del ristorante* (Fregoli y la danza en el restaurante).

Con motivo de una actuación en el teatro des Célestins de Lyón en 1895 a cargo del célebre transformista y actor Leopoldo Fregoli, éste tiene oportunidad de conocer a un espectador de excepción que se ha acercado a presenciar su *show*, el fotógrafo Louis Lumière. Gran aficionado a la fotografía, Fregoli se interesa por los avances de Lumière en la proyección de imágenes animadas y durante varios días visita su fábrica en Lyón donde descubre los secretos de la reproducción, la impresión y la proyección de films. Persuadido del beneficio que el invento puede reportar a su espectáculo, el ilusionista decide intercalar entre sus números de transformismo, algunos de los cortos que los inventores le han cedido amablemente en exclusiva.

En los primeros meses de 1896, Fregoli rueda con Louis Lumière momentos de su propio espectáculo. Durante los años siguientes, su creciente fama lleva a que prestigiosas cámaras de pioneros de distintos países, como el cinematógrafo de Robert William Paul, decidan captar las pantomimas, transformaciones y pequeñas escenas cómicas donde el célebre artista de variedades muestra los trucos de su oficio a través de media Europa. Finalmente en 1899, Fregoli lanza al mercado sus cortos cómicos bajo el nombre patentado de *Fregoligrqf*.

Su ductilidad interpretativa, capaz de adaptarse a cualquier personaje, ya sea barbero, guitarrista, soldado o bailarina, y su poderosa imaginación, hacen de Fregoli el *clown* más importante de toda Europa occidental en estos años. Auténtico hombre-espectáculo, Fregoli va renovando paulatinamente sus técnicas fílmicas y perfeccionando los trucos y recursos del nuevo medio, si bien nunca llegará a descubrir aquellos que le permitan dominar tiempo y espacio cinematográficos.

Por su participación en la elaboración de los films e incluso en la proyección de los mismos durante sus representaciones, Fregoli bien puede ser considerado el primer realizador cinematográfico italiano.

L'affaire Dreyfus
El proceso Dreyfus

D: Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** octubre de 1899. **Dur:** 240 metros repartidos en 12 capítulos de aprox. 1 min cada uno. **País:** Francia.
I: Georges Méliès (Maître Labori), miembros de la compañía Méliès.

1.- *L'affaire Dreyfus, la dictée du bordereau* (Detención de Dreyfus). El comandante Du Paty de Clam compara le escritura de Dreyfus con la de una nota encontrada entre los papeles de la embajada alemana. Atribuyéndole la autoría, el comandante le ofrece una pistola para que salve su honor pero Dreyfus, declarándose inocente, rehusa suicidarse.

2.- *La dégradation* (La degradación). El capitán es degradado en la Escuela Militar de París.

3.- *Mise aux Fers de Dreyfus* (Con los grilletes). Ante los rumores de que los amigos de Dreyfus intentan su liberación, se extreman las medidas de seguridad con el prisionero.

4.- *L'Ile du diable* (En la isla del diablo). Después de cuatro años de presidio en la Guayana, Dreyfus recibe una carta anunciándole que su proceso va a ser revisado.

5.- *Suicide du colonel Henry* (Suicidio del coronel Henry). El coronel Henry es arrestado y recluido en Mont-Valérien acusado de utilizar pruebas falsas para probar la culpabilidad de Dreyfus. El militar se siega la yugular con una navaja.

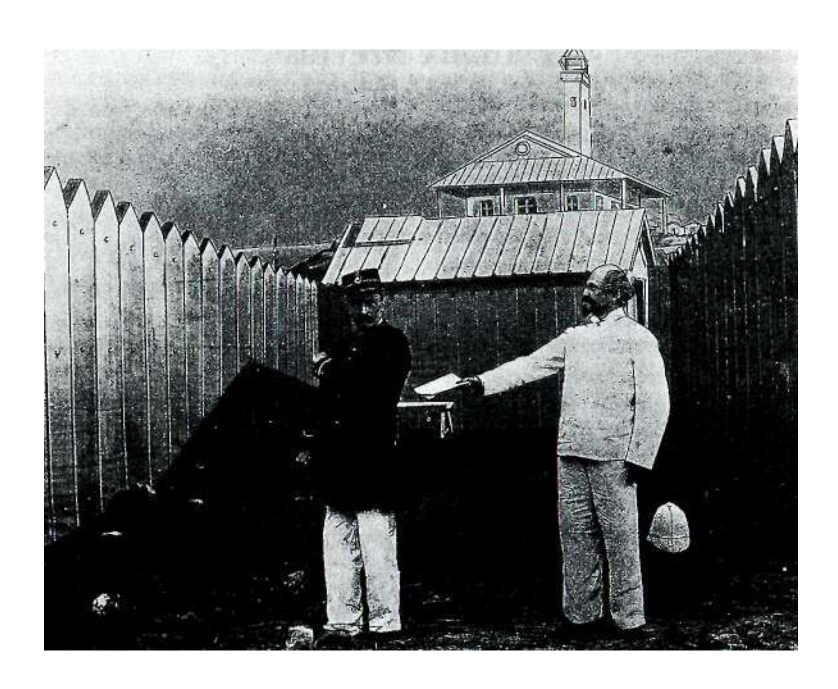
6.- *Débarquement à Quiberon* (Desembarco de Dreyfus en Quiberon). Para evitar disturbios se mantiene en secreto el lugar del desembarco, que tiene lugar de noche y bajo la lluvia.

7.- *Entretien de Dreyfus et sa femme à Rennes* (Dreyfus encuentra a su mujer en Rennes). Junto a los letrados Demange y Labori, la señora Dreyfus visita a su marido, que no puede ocultar su emoción.

8.- *Attentat contre maître Labori (*Atentado contra el abogado Labori, defensor de Dreyfus). Un militar de extrema derecha y antisemita dispara por la espalda al abogado Labori. Afortunadamente no le ocasiona graves heridas.

9.- *Bagarre entre journalistes* (Incidentes entre periodistas en el Liceo de Rennes). Los periodistas están divididos y dirimen sus diferencias a golpes en la misma sala del tribunal.

10 y 11.- *Le conseil de guerre en séance à Rennes* (El consejo de Guerra de Rennes). Dreyfus es declarado culpable con atenuantes.



12.- *Dreyfus allant du lycée de Rennes à la prison* (Dreyfus sale del Liceo para volver a la cárcel).

Los ímprobos esfuerzos de Mathie Dreyfus y de Bernard Lazare para que sea revisada la injusta condena por traición aplicada al hermano del primero, el capitán Albert Dreyfus, comienzan a dar sus frutos. Emile Zola publica en *L'Aurore* su artículo «J'accuse» el 13 de enero de 1898, y la vida francesa se queda consternada ante la gravedad de las imputaciones. La muerte del presidente de la república Félix Faure, feroz antirrevisionista, hace posible que finalmente, el caso sea llevado al Tribunal de Casación en Rennes.

En septiembre de 1899, mientras el proceso está teniendo lugar, el realizador Georges Méliès decide trasladar los hechos a la pantalla como parte de las *actualidades reconstruidas* que habitualmente lleva a cabo. Su compromiso ante un tema tan candente se refleja en la abierta exhibición de su postura pro-Dreyfus -el propio Méliès interpreta el papel de abogado defensor-, interés del cual deriva la extraordinaria fuerza narrativa del film.

El realizador cuida al máximo la estética de la obra y re-

construye con extrema precisión tanto los ambientes como las caracterizaciones de los personajes, hasta lograr un grado de verosimilitud sorprendente. En su afán por simular un documento real, Méliès prescinde de sus vicios teatrales mostrándose más cinematográfico que nunca. En *Bagarre entre journalistes,* por ejemplo, obtiene un extraordinario efecto de primer plano mediante el movimiento de actores que se dirigen hacia la cámara.

A través de las 12 cintas de que consta la serie, Méliès reconstruye del juicio y la sentencia por traición del capitán, aunque la numeración de las mismas no siga el orden correlativo de los acontecimientos. Además, al ser vendidas a los distribuidores por separado, el conjunto no puede ser considerado como un largometraje.

Se trata de una de las primeras cintas políticas de la historia del cine y su presentación lleva a los espectadores a protagonizar violentas disputas en las salas de cine donde se exhibe, lo que obliga a la prefectura de policía a prohibir cautelarmente las proyecciones. Ese mismo año, Zecca rueda para Pathé otra versión del affaire Dreyfus en 12 cintas.

The Kiss in the Tunnel

El beso en el túnel

D: George Albert Smith. **F:** George Albert Smith. **P:** George Albert Smith para Warwick Trading Company. **E:** octubre de 1899. **Dur:** 23 metros (1 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

Un tren sale de un túnel echando abundante humo por la chimenea. El tren en el que viaja la cámara circula por la vía de al lado y en sentido contrario, y con él entramos en un túnel a velocidad media.

En el interior de uno de sus lujosos compartimentos se encuentran un hombre y una mujer sentados el uno enfrente del otro. Los dos van elegantemente vestidos. Él, con un abrigo hasta las rodillas y un sombrero de copa, porta un maletín de mano y fuma un puro mientras lee tranquilamente el periódico. Ella va tocada con un abrigo largo con cuello de piel, sombrero y sombrilla, y parece disfrutar de la lectura de su libro. Pese a que el compartimento dispone de tres ventanas cuyas cortinillas se encuentran recogidas, la oscuridad del túnel es total siendo la luz eléctrica la que lo ilumina. El hombre se incorpora para acariciar con su mano por tres veces

la barbilla de la muchacha que responde sonriendo a las zalamerías del caballero. Éste animado, deja el periódico en su asiento y, sosteniendo el puro con una mano se quita con la otra el sombrero y besa a la señora.

La muchacha se ruboriza, recrimina amistosamente su acción al caballero y luego sonríe. El hombre se levanta de nuevo, esta vez dejando apoyado el sombrero en su asiento, y besa por dos veces a la mujer que responde a su caricia. Al volver a su sitio, el hombre se sienta sin querer encima de su sombrero de copa, abollándolo. Se ríe de la circunstancia mientras intenta arreglarlo metiendo la mano en él, luego coge el periódico y reanuda su lectura.

Desde la máquina del tren, vemos una pequeña luz al final del túnel que va haciéndose cada vez más grande hasta que el tren sale al exterior.

Los cineastas británicos aciertan a tomar buena nota del éxito logrado en su país por el film *The Haverstraw Tunnel* (1897) de la American Mutoscope Company, que ofrece la perspectiva de una cámara colocada en el frontal de una locomotora que circula a través de un túnel.

En esos días, el realizador George Albert Smith ha concluido el rodaje del film *The Kiss in the tunnel*, basado en las tiras cómicas de los periódicos, en la que una pareja se besa en el interior de un compartimento de un tren. Tratándose de un tema muy trillado, Smith entiende que se puede incrementar el interés de la película con la adición de unas tomas similares a las mostradas por la producción americana. De ese modo, Smith monta la cámara en un tren y filma la entrada y la salida de éste a través de un túnel.

Como la película ya ha sido comercializada conteniendo sólo la escena del vagón, Smith informa a los exhibidores de la novedad y les instruye sobre cómo proyectar los añadidos. También el catálogo de la productora, la Warwick Trading Company, explica la conveniencia de pasar las escenas del tren entrando y saliendo del túnel, antes y después de la citada escena. El resultado global presenta una acción continuada a través del montaje de los tres planos que la constituyen, sin la necesidad de intercalar intertítulos aclarativos.

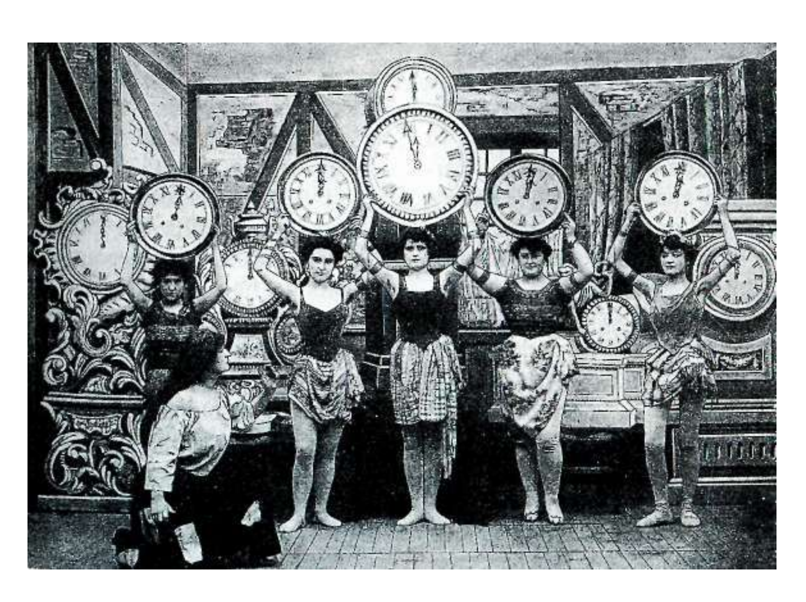
La trama del film se sustenta en las espontáneas carantoñas que se dedica una pareja aprovechando la entrada del tren en el túnel. A sus actos plenos de sensualidad se añade el morbo de la presunta clandestinidad que sugiere su conducta cautelosa; elementos por los cuales Smith puede ser considerado como uno de los precursores, junto a Edison, del cine erótico.

A su estreno en octubre de 1899, la película provoca el asombro de los espectadores. James Bamforth realizará poco tiempo después una nueva versión con igual título para su compañía, la Bamforth and Company de Holmifirth, Yorkshire. En ella se hace todavía más evidente la unidad de acción. La escena del beso va precedida y seguida de planos oblicuos tomados desde ambos lados de las vías, que muestran de hecho al tren entrando y saliendo del túnel, lo que supone un nuevo avance en técnica narrativa.

Cendrillon
Cenicienta

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès, basado en el cuento de Charles Perrault. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** octubre de 1899. **Dur:** 140 metros (6 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Srta. Barral (Cenicienta), Bleuette Béron (el hada madrina), Georges Méliès (el gnomo barbudo en el péndulo), Jehanne d'Alcy (la reina), señora Depeyrou (una de las hermanastras), M. Carmély (el príncipe).

Vestida con harapos, la desdichada Cenicienta realiza las duras tareas de cocina que le encomiendan su pérfida madrastra



y sus dos envidiosas hermanastras. Al enterarse de que no se le permitirá acudir al baile de palacio, a Cenicienta le embarga una profunda tristeza y llora sin consuelo. Súbitamente aparece ante la muchacha su hada madrina, quien le asegura tener la solución a sus problemas. Después de mandar a Cenicienta buscar una ratonera, el hada hace uso de sus poderes transformando la rata en un cochero, a los ratones en lacayos y a la calabaza en una bella carroza. Luego, tras ser tocada con un bonito vestido y advertida que debe volver antes de medianoche, Cenicienta es enviada al baile de palacio.

En la lujosa sala del palacio real, el príncipe, prendado de la belleza de Cenicienta, la invita a bailar. El tiempo pasa rápido hasta que el hada le recuerda a su ahijada que es medianoche y debe regresar. En su huida, la joven pierde un zapatito. Cenicienta entra llorando en su habitación donde un gnomo barbudo y unas mujeres que surgen del reloj protagonizan una curiosa danza. El príncipe, profundamente enamorado de la misteriosa muchacha, se propone encontrarla a través de su zapato perdido, prometiendo desposarse con la joven que lo calce. Las hermanastras insisten en probarse, primero, el zapato que, claro está, resulta ser de Cenicienta. Entonces aparece el hada, que transforma a Cenicienta en princesa. Las hermanastras enfurecen de envidia.

Llegado el día señalado, los lugareños esperan impacientes la aparición en la iglesia del cortejo nupcial. Al poco llegan Cenicienta y el príncipe, el rey y la reina, y la corte. Todos que entran en la iglesia mientras los lugareños bailan alegres afuera.

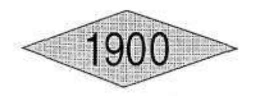
En el cielo surge una estrella rodeada de nubes. En ese escenario aparecen el hada, Cenicienta, el príncipe y los bailarines. Muy felices, Cenicienta, el príncipe y el hada pasean en una bella carroza tirada por dos magníficos cisnes.

En su ya considerable trayectoria, el genio de Méliès ha demostrado su extraordinario talento en todos aquellos géneros cinematográficos que ha tocado. De ese modo, tanto los films de trucos teatrales, como las actualidades reconstruidas o las fantasías cinematográficas saben ya de la maestría del mago de Montreuil. En esta ocasión, Méliès se asoma a la imaginación infantil con *Cendrillon*, una comedia que él mismo había representado tiempo atrás en la escena y cuyo argumento está inspirado en un cuento de Charles Perrault.

La producción es abordada desde el primer momento con la envergadura que merece y, con sus más de 100 metros, se trata del film de mayor duración rodado hasta la fecha por el realiza-

dor. Fiel a su estilo habitual, Méliès concibe para el film una planificación absolutamente teatral. De ese modo, la película está dividida en cuadros, mientras los actores aparecen dispuestos sobre un escenario y se desenvuelven con un estilo interpretativo basado en la mímica y el gesto. Además, la continuidad narrativa espacio-temporal se respeta con todo rigor. Aunque el resultado es, en efecto, una pantomima filmada, Méliès no renuncia a introducir en ella ciertos trucos propios del medio cinematográfico. Así, la transfiguración de la calabaza en carroza se realiza mediante una *parada por sustitución,* mientras que, para enlazar la secuencia en que Cenicienta sale de su coche con otra en que la muchacha entra en el salón de baile, se utiliza el efecto denominado *mutación a la vista,* que no es sino la manera que Méliès tiene de entender el montaje. Como colofón a la obra de gran espectáculo que es, la película finaliza con una apoteosis inspirada en la opereta y el *music-hall,* en la cual llegan a coincidir treinta y seis comparsas en pista.

En 1912, el propio Méliès realizará una nueva versión del cuento con *La cenicienta o la zapatilla prodigiosa (Cendrillon ou la pantoufle mystèrieuse)*



Let Me Dream Again

Déjame soñar de nuevo

D: George Albert Smith. **P:** George Albert Smith para Warwick Trading Company. **E:** abril de 1900. **Dur:** 22 metros (1 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

Un hombre de edad avanzada está sentado en una mesa con una joven muchacha en bonito vestido de carnaval, tocada con un gorro de cucurucho, y un antifaz. Ambos parecen divertirse mucho y las carantoñas son mutuas después de brindar con dos copas de champán. La muchacha está fumando y atusa al hombre el repeinado pelo de su cabeza provocando el regocijo de éste. A requerimiento del viejo, ella se quita el antifaz dejando al descubierto su agradable rostro. «Así estás mucho más guapa» parece decirle el viejo mientras se sirve más champán en la copa. Ella ríe divertida. Luego el hombre la abraza y la besa a lo que ella responde con una nueva caricia.

Súbitamente el hombre se encuentra en ropa de dormir, gorro incluido, en la cama de su casa, abrazado a su fea esposa. El señor, adormilado, se frota los ojos. Su mujer, a la que parece haber despertado el abrazo de su marido, quita la mano de éste de su hombro y comienza a reprenderle con severidad. El hombre, inicialmente aturdido, va dándose cuenta poco a poco de la desagradable realidad e intenta atemperar a la gruñona que continúa su retahila. El hombre lloriquea ante su suerte y luego, enfadado, prodiga a su esposa una pedorreta burlesca. Los dos se dan la espalda. Una última mirada de reproche mutuo y ¡a dormir!

Ya desde los comienzos del cinematógrafo, multitud de primeros films se atreven a tratar la transición del sueño a la realidad. Un buen ejemplo resulta la producción de Sigmund Lubin *El sueño del vagabundo (The Tramp's Dream,* 1899).

Let Me Dream Again está dividido en dos escenas bien diferenciadas. En la primera un viejo flirtea con una joven señorita, y en la toma siguiente, a la que accedemos mediante la utilización del efecto del *fuera de foco,* el mismo hombre es presentado en la cama con su mujer.

Ya el título del film nos informa de que se trata de un sueño, si bien no precisa cuál de los personajes protagoniza el citado ejercicio.

El hecho de que el hombre aparezca en las dos escenas, el que ocupe comparativamente el mismo espacio dentro del encuadre y el que de alguna manera sea él el elemento activo en la historia, invita al público a concederle la autoría casi automáticamente. No obstante, también podíamos considerar que es la mujer la que sueña con la infidelidad de su marido, lo que justificaría su posterior reacción de rechazo cuando él la abraza y la consiguiente perplejidad del hombre. Pero dejando a un lado disquisiciones de tipo valorativo, y admitiendo el primer supuesto como el más probable, lo que está claro es que la fuerza del film radica precisamente en el fuerte contraste entre los motivos sueño-realidad.

Los efectos cómicos de una relación matrimonial insatisfactoria son presentados en su dimensión más tópica, siendo únicamente el subconsciente del varón protagonista el que osa desafiar las terrenas limitaciones establecidas por su desabrida esposa. En su mundo onírico, el hombre satisface su erotismo reprimido imaginándose en presencia de una cariñosa señorita hasta que el áspero tacto de su señora le devuelve a la cruda realidad.

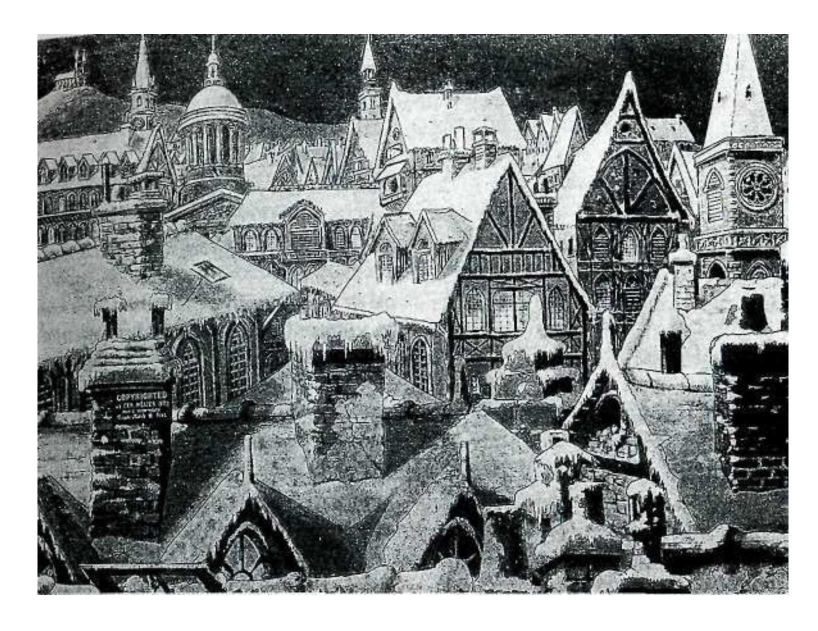
Estrenada en abril de 1900, la distribución por todo el país se produce a partir de agosto de ese mismo año. La Pathé producirá en 1901 un film similar, *Sueño y realidad (Reve et réalité,* 1901) en donde el cambio sueño-realidad se realiza disolviendo la imagen.

Revé de Noel

El sueño de Navidad / Leyenda de Reyes

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** septiembre de 1900. **Dur:** 178 metros (9 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Georges Méliès (el mago y el mendigo).

Una sirvienta procede a acostar a un niño en una lujosa alcoba. El infante tiene esa noche un bonito sueño: *Después de hacer salir a dos mujeres que empaquetaban los regalos, un gran mago organiza un desfile de juguetes. Un violinista, una tocadora de platillos, una bella carroza rodeada de muchachas y un conejo mecánico transportado por una niña pequeña, son*



algunos de los participantes en la marcha. Varios personajes bailan alrededor de Polichinela y cuatro jóvenes ingleses ejecutan una danza. Todos participan en el baile de las muñecas, una bailarina en tutù, Polichinela, y hasta un bebé gigante. En el exterior, la nieve cae sobre los tejados en una fría noche mientras dos ángeles guardianes, ayudados por un tercero, introducen los juguetes por las chimeneas de las casas. El viejo campanero ordena a cuatro muchachos hacer sonar las campanas con más intensidad para que el aviso de la Misa del Gallo llegue a todo el mundo. La gente, con sus ropas llenas de nieve, entra en la iglesia para la celebración religiosa. Numerosas personas, entre ellas soldados vestidos de alabarderos, participan en la procesión de las linternas. Después de la misa, tiene lugar la cena de Nochebuena; como es costumbre, un mendigo es sentado en el sitio de honor y agasajado.

El niño se despierta, es la mañana de Navidad. Su hermano adolescente se une a él, juntos descubren los regalos en la gran chimenea y se divierten cabalgando en dos perros de peluche. Al presenciar la escena, los padres se alegran de ver a sus hijos tan felices.

Hasta el País de los Helados llega una comitiva infantil y unos bailarines ejecutan una

danza. Los muchachos se divierten junto a una estatua de nieve. Es el paraíso de los niños; bajo el árbol de Navidad, un conejo provoca el alborozo y la admiración de los pequeños. En la Apoteosis final, el alegre Papá Noel disfruta de toda su gloria.

Aunque inspirada en una pantomima navideña estrenada hace tres años en el Teatro Olympia, *Revé de Noel* encuentra su substrato fundamental en el tradicional espíritu melodramático que adoptan las obras por estas fechas. Realizado con vistas al mercado anglosajón, se aprecia un tímido intento del mago de Montreuil por adecuar el film a sus gustos. Por lo demás, Méliès vuelve a inundar la película con toda la magia de la que es capaz. *Efectos de vistas, paradas de cámara por sustitución, fundidos encadenados, trucos y cuadros de gran espectáculo, efectos de nieve, ballet, efectos de noche y desfiles,* según indica el catálogo de la Star-Film para los números 298 a 305 a los que corresponde.

Destacan los sorprendentes efectos de maquinaria teatral utilizados al mostrar la campana en el noveno cuadro, o el del truco del conejo que se abre hasta ocupar casi toda la pantalla en la anteúltima escena. El drama, que consta de 20 estampas con apoteosis final incluida, está rodado en los estudios de Montreuil-sous-Bois y en él Méliès hace las veces de guionista, director, productor e intérprete. El realizador vuelve a utilizar el desvanecimiento de imagen, una técnica divulgada en el medio teatral por el escenógrafo David Belasco y que Méliès adaptara al celuloide por vez primera en *El diablo en el convento (Le diable au couvent,* 1899).

La película cuenta con la tradicional escena del tejado, presente en casi todos los melodramas navideños, que resulta de una gran belleza. Junto a ella destaca la de los mendigos, la cual, gracias a una iluminación de claroscuros y a una contención interpretativa tan inhabitual como digna de agradecimiento, llega a adquirir tintes naturalistas.

En Gran Bretaña y los EEUU, la película fue conocida respectivamente como *A Christmas Dream y The Christmas Dream,* cosechando en ambos países un éxito importante. La Vitagraph producirá en 1906 un film similar, titulado indistintamente *A Mid-Winter Night's Dream* y *Little Joe's Luck.*

As Seen Through a Telescope
Lo que se ve en un telescopio

D: George Albert Smith ó Arthur Melbourne-Cooper (según otros historiadores). **P:** George Albert Smith (Warwick Trading Company). **E:** octubre de 1900. **Dur:** 23 metros (1 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

En la calle, cerca de la entrada de una vivienda que hace esquina, un viejo profesor, muy bien vestido y con una chistera en su cabeza, observa los alrededores con ayuda de un telescopio de mano. Aparece en escena una joven pareja que circula andando por la carretera. El lleva una bicicleta. Ambos se detienen como a unos ocho metros del observador delante de la tapia. Uno de los botines de la mujer se ha desatado y su solícito compañero se apresta a poner remedio. En cuanto se apercibe del hecho, el profesor enfoca su instrumento visual hacia el divertido acontecimiento. Así, la pierna de la dama, que ha tenido que subir ligeramente su larga falda, es objeto de la atenta mirada del *voyeur* quien observa cómo, durante su tarea, el joven acaricia suavemente los tobillos de su compañera en varias ocasiones.

Una vez concluida la operación, la pareja continúa su marcha dirigiéndose hacia la calle de la derecha. Al verlos acercarse, el viejo mirón deja el telescopio y se sienta en un pequeño taburete cerca de la acera. El indiscreto extrema el disimulo cuando la pareja pasa a su altura. Lo hace, primero, la joven, que se protege del sol con una sombrilla y, luego, su acompañante con la bicicleta. En ese momento, el ciclista arrea al viejo tal pescozón, que da con el profesor en el suelo mientras su sombrero vuela por los aires, muestra inequívoca de que su irrefrenable curiosidad no ha pasado desapercibida. El viejo protesta por la agresión mientras, al fondo, se aproxima un carro de caballos por la carretera.

Antiguo fotógrafo de playa, George Albert Smith forma parte, al lado de James Williamson, A. Esme Collings y Alfred Darling, de un grupo de pioneros del cine residentes en Brighton, en la costa sur de Gran Bretaña, siendo por ello etiquetados posteriormente como la *escuela de Brighton.* Unidos por su interés en buscar soluciones a los problemas que plantea la fotografía en movimiento, su aportación será fundamental en la composición de los rudimentos del lenguaje cinematográfico.

Por su temática, *As Seen Through a Telescope* bien podría haber sido una película más de la

época; la típica historia de un viejo profesor cuya indiscreción es finalmente castigada. Su envoltorio, sin embargo, resulta decisivo a la hora de dar valor a este film. En su afán de hacer partícipe al espectador de la visión del viejo a través del telescopio, Smith nos la muestra remarcada en una *mascarilla* o *caché*. Esto es, un círculo negro dentro del cual podemos observar, desproporcionadamente amplificada, la mano del joven atando el botín de su enamorada y manoseando su tobillo. Mediante esa mirada subjetiva, el realizador está inventando el uso narrativo del primer plano. Bien es cierto que la motivación de la escena es más la de procurar la atracción visual del espectador del hecho erótico, que una voluntad narrativa en sí, y que el realizador justifica ante el público tal ampliación mediante la existencia del telescopio. Pese a todo, estos datos no dejan de ser matices, siendo el hecho fundamental el que Smith consigue insertar el primer plano en medio de otra escena sin romper por ello la unidad narrativa, lo que supone una innovación extraordinaria a la vez que un importante enriquecimiento de la sintaxis cinematográfica.

La escena fue filmada en lo que hoy es la entrada de St. Ann's Well and Garden, Furze Hill, Hove Brighton. El film se estrenó en octubre de 1900. De nuevo, Smith utilizará la técnica del primer plano en *El pequeño doctor (The Little Doctor*, 1901) o en su «remake» (*The Sick Kitten*, 1903). Un primer plano similar, el de un vendedor de zapatos acariciando el tobillo a una cliente, será utilizado por el norteamericano Edwin S. Porter (*Gay Shoe Clerk*, 1903) pero en esta ocasión con un punto de vista objetivo, sin que la visión corresponda a nadie en concreto.

Grandma's Reading Glass

La lupa de la abuela

D: George Albert Smith o Arthur Melbourne-Cooper (según otras fuentes). **P:** George Albert Smith. **Dis:** Warwick Trading Company. **E:** octubre de 1900. **Dur:** 25 metros (1 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.
I: Bertha Cooper (la abuela), Catherine Melburne-Cooper (el ojo de la abuela).

Las noticias de un periódico pasan rápidas a través del cristal de una lupa que se detiene ante un curioso anuncio del diario: *Bovril, un estimulador del apetito infalible*. El manipulador de la enorme lupa es un infante vestido de domingo, junto al cual encon-



tramos a su abuela. La señora va tocada con un sombrero, un chal y un delantal sobre su ropa de flores. La mujer se encuentra sentada en una silla junto a su mesa de costura, intentando concentrarse en su calceta, mientras su nieto se entretiene con su juguete.

El muchacho saca entonces un reloj del bolsillo de su traje y lo enfoca con la lupa mostrando su maquinaria notablemente amplificada. Después de reintroducir el reloj en el bolsillo, el muchacho repara en la jaula colgada de la pared a su derecha. Señalándola con el dedo explica sus intenciones a su abuela y luego enfoca a la jaula con su instrumento. Un inquieto canario salta una y otra vez entre dos palos, arriba y abajo.

Más tarde, el niño vuelve su lupa hacia el ojo de la abuela, quien participa en el juego dirigiendo la mirada primero hacia ambos lados y, luego, girándola en círculo. El muchacho desciende ahora su objetivo hasta la cabeza de un gato que descansa tranquilo en el regazo de la señora. El gato permanece inmóvil durante la observación pero una vez ésta ha terminado, aprovecha para saltar de la mesa y perderse por la habitación. Aunque a su nieto todavía le quedan ganas de jugar, la vieja abuela le retira cortésmente la lupa tratando de continuar con su trabajo de costura.

En colaboración con Arthur Melbourne-Cooper, George Albert Smith afronta la segunda entrega de las aventuras cotidianas de la abuela, que ha iniciado con *La abuela enhebra su aguja (Grandma Threading her Needle).*

En *Grandma's Reading Glass,* Smith vuelve a recurrir al efecto de intercalar planos de aproximación por medio de una mascarilla, entre planos generales, como ya hiciera en *As Seen Through a Telescope* en ese mismo mes. Es la mirada subjetiva de un personaje, la curiosidad de un niño, la que permite al realizador hacer desfilar ante los ojos del espectador una serie de primeros planos de objetos desproporcionadamente grandes.

En esta ocasión, el caché circular simula una lupa, elemento que, al figurar en la trama como un objeto, justifica los sucesivos insertos. La aparición de cada uno de ellos: un periódico, un reloj, un canario, el ojo de su

abuela, y la cabeza del gato, si bien mantiene la continuidad de acción a lo largo de la secuencia, requiere la interrupción de la escena general mediante cortes y posteriores empalmes.

Casi sin quererlo, asistimos al nacimiento del *montaje,* rudimentario y primitivo, en cuanto a que el desligue de la secuencia del plano único no obedece tanto a necesidades narrativas como a la búsqueda del truco visual, pero que sí supone, no obstante, un importantísimo avance en el progresivo establecimiento de las normas del lenguaje cinematográfico. Tamaño descubrimiento lo efectúa Smith con auténtica naturalidad y sin darle ninguna importancia. Aunque el montaje siga aquí tomando como pretexto un objeto, el telescopio, con *El pequeño doctor (The Little Doctor,* 1901), Smith lo desligará definitivamente de la categoría de truco.

Un film similar titulado *La lupa de la abuela (La loupe de grand-maman)* será realizado por Ferdinand Zecca para la Pathé en 1901. Asimismo, la Biograph producirá en 1902 *La lupa del abuelo (Grandpa' reading glass).*

Le déshabillage imposible
Los vestidos encantados

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès. **F:** Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** noviembre de 1900. **Dur:** 40 metros. (2 min. aprox.) **País:** Francia.
I: Georges Méliès (el viajero).

Un viajero bien ataviado acaba de llegar a un albergue. En la habitación, el hombre comienza a quitarse la ropa con la intención de acostarse. Se desprende sucesivamente del abrigo, del sombrero y del bastón, que cuelga en una percha, mientras el chaleco lo coloca en una de las sillas, cerca de la chimenea. Luego se quita el pantalón pero, en ese momento, se ve con levita y chistera como por arte de magia. Deja ésta junto al otro sombrero y se queda de repente en mangas de camisa, con un sombrero y pantalón diferentes. Se despoja de sus nuevas ropas y descubre en su cabeza un sombrero claqué. Se desprende de él y ahora viste un levita que inmediatamente se quita, arrojándola sobre la silla. Nuevos ropajes surgen sucesivamente cada vez que el hombre se deshace del anterior. Así, un pantalón gris, un abrigo, un pantalón blanco y sombrero de detective, otra levita, un pantalón blanco muy ceñido, una chaqueta y casco de obre-

ro aparecen, uno tras otro ante el estupor del azorado caballero.

Tremendamente alterado, el hombre trata de evitar nuevas apariciones de ropa y, después de quitarse la última chaqueta, se mete en la cama. Pero entonces su lecho desaparece, las cortinas alzan el vuelo y el infortunado cae al suelo. Otra vez las ropas aparecen sobre su cuerpo y el señor debe desembarazarse de la levita, del pantalón y de hasta ocho chalecos diferentes. Desesperado, y comenzando a entrever que la suya es una causa perdida, el hombre se retuerce espasmódicamente por el suelo presa de un fuerte ataque de histeria.

Con *Le déshabillage impossible*, Georges Méliès retoma uno de sus temas preferidos, el del viajero que, al llegar al albergue, se ve imposibilitado de desnudarse, y que ya llevara a la pantalla con *El albergue encantado (L'auberge ensorcelée,* 1897).

La historia, una «escena muy cómica» según afirma el catálogo, pretende un éxito seguro ya que la reiteración de hechos y su ritmo frenético no dejan nunca al auditorio indiferente. Pero muy al contrario de lo pretendido, la machacona insistencia de las prendas por acosar al individuo llega a resultar irritante hasta la exasperación, más para el público, que para el hombre en sí, ocupado este en quitárselas. En cierta medida, la película supone un leve intento del realizador por explorar aspectos desazonantes del mundo de los sueños.

Para este *tour de force*, Méliès hace uso de sus habituales trucos de *parada por sustitución* a la vez que incorpora otros, como el uso de la aceleración o el de la marcha atrás. Mientras el primero le ayuda a conseguir el climax vertiginoso, el segundo, que resulta mucho más elaborado que el que han podido emplear pioneros como Louis Lumière, Eduardo Jimeno o Alexandre Promio hasta la fecha, revela un primitivo acercamiento a la técnica de montaje cinematográfico. Para lograr tal efecto, Méliès se sirve de dos cámaras con las que rueda simultáneamente la acción, para después intercalar entre las escenas normales, otras invertidas.

En su perfección, la película resalta el genio y polifacetismo de su autor, quien de nuevo dirige, escribe el guión, fotografía e interpreta el film en solitario. La película se estrena en otoño de 1900. En la estela de su éxito surge una imitación de Ferdinand Zecca: *El baño imposible (Baignade impossible,* 1901), que no resiste la comparación con el original. El propio Méliès realizará en 1903 *L'auberge du bon repos,* donde de nuevo los vestidos atemorizan a un huésped, en esta ocasión, sometido a los efectos del alcohol.

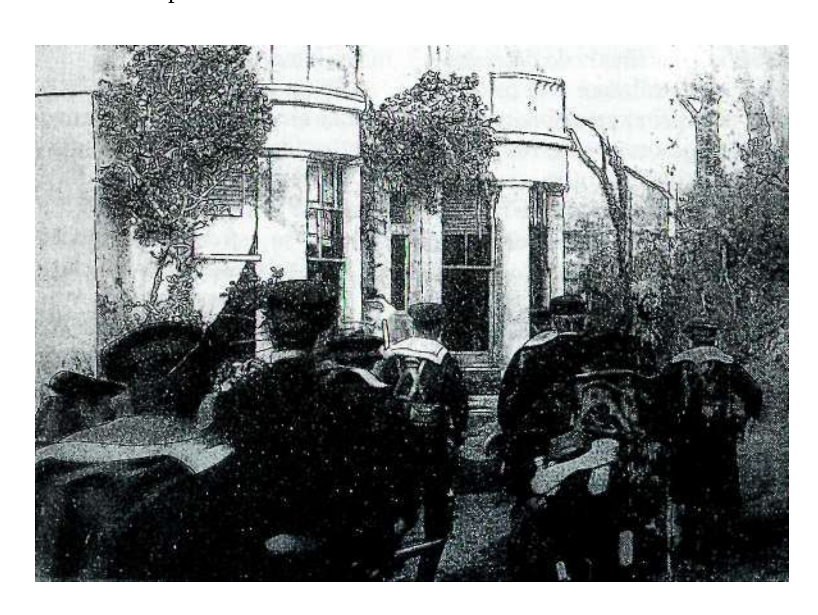
Attack on a Chinese Mission Station
Bluejackets to the Rescue

Ataque a una misión china

D: James Williamson. **G:** James Williamson. **M:** selección a] piano de Norman Richards. **P:** James Williamson para Williamson Kinematographic Company, Ltd. **E:** 17 de noviembre de 1900. **Dur:** 70 metros (3'5 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.
I: Florence Williamson (chica), Sr. Lepard (misionero), Sr. James (oficial), tres acróbatas (marineros).

Unos *boxers* chinos llegan hasta una indefensa misión ocupada por un misionero protestante y su familia. Después de forzar la puerta exterior, los orientales se introducen en el recinto mientras disparan contra la casa.

Al advertir el ataque, el misionero, que en esos momentos pasea por el jardín con una joven, la envía dentro de la casa. Una vez que su mujer e hijo están a salvo en el interior, el misionero saca un rifle y unas pistolas y procede a parapetarse tras unos arbustos. Desde allí dispara sus armas causando varias bajas entre los invasores hasta que sus municiones se acaban. Un chino con una espada entabla un feroz combate con el clérigo. Como resultado del mismo, el misionero muere. Mientras, el grupo de *boxers* ha puesto cerco a la casa donde se ha refusiada la muchacha.



La esposa del pastor, que presencia horrorizada el desarrollo de los acontecimientos desde el balcón de la Misión, agita su pañuelo en señal de auxilio. La infantería de Marina de Su Majestad recibe el mensaje e inmediatamente unos cuantos *marines* se ponen en camino para tratar de salvar a sus compatriotas asediados. Los guía un oficial a caballo. Al llegar allí, los soldados, rodilla en tierra y en formación de a cuatro, abren fuego contra los *boxers*.

Los rebeldes incendian la casa y apresan a la chica, sacándola a rastras fuera de la casa. En ese momento hace su aparición el oficial quien, tras un forcejeo con los *boxers,* sube a la joven a la grupa de su caballo y la pone a salvo.

La esposa del pastor se lanza fuera de la casa señalando con el dedo el balcón donde su hijo corre peligro. Un soldado logra llegar hasta el pequeño pero ve cómo los *boxers* cortan su retirada por la escalera. Colocándose uno sobre los hombros de otro, tres *marines* llegan al balcón, rescatan al niño y lo ponen a salvo en brazos de su madre. La lucha continúa hasta que los «renegados» orientales son finalmente reducidos y hechos prisioneros.

Habiéndose formado como químico y farmacéutico, el escoces James Williamson empieza su carrera cinematográfica realizando filmaciones caseras en las que utiliza a su familia de protagonistas. Es su mansión en Ivy Lodge, Hove, Sussex, la que sirve de escenario a *Attack on a China Mission Station,* un drama bélico basado en un hecho real acontecido durante las llamadas guerras del opio. Por esa circunstancia, el film de Williamson puede considerarse en buena medida como una de las *actualidades reconstruidas* que realizan otros cineastas pioneros y que están tan de moda en estos tiempos.

No puede ser de otro modo: la película narra los hechos desde la óptica colonial de un subdito de su Majestad. En ella no sobresalen especialmente ni su puesta en escena, que resulta un tanto descuidada, ni la discreta labor de los actores, entre los que figura Florence Williamson, hija del realizador. Por contra, el film posee una excelente fotografía, destacando sobre todo el extraordinario trabajo de montaje, que esta vez sí implica una voluntad narrativa clara. Con sorprendente intuición, Williamson yuxtapone las imágenes del pastor y su familia, sitiados por los *boxers,* con el avance paralelo de las tropas británicas que van a rescatarles. Es un montaje alternante, configurado por vez primera como un medio de añadir intensidad al drama y que rompe la unidad clásica del espacio-punto de vista. Superando los límites de la escena teatral, se

impone un estilo enunciativo diferente, capaz de transmitir emociones y que supone un progreso narrativo de vital importancia en cuanto que es específicamente cinematográfico.

El estreno de la cinta tuvo lugar en el Hove Town Hall el 17 de noviembre de 1900. La función comenzó con una selección musical al piano interpretada por Norman Richards que más tarde acompañaba la proyección con el instrumento. Un film mucho más simple, *Attack on a Mission Station*, de 87 pies, y que rememora los mismos incidentes, será realizado por John Wrench & Son en julio de ese mismo año.

Peeping Tom

Por el ojo de la cerradura

P: Pathé Frères. **E:** diciembre de 1900. **Dur:** 35 metros (1 min. 30 seg. aprox.). **País:** Francia.

El portero de un hotel se encuentra repasando con un plumero el descansillo de la escalera cuando surca su mente una idea que le llena de júbilo. Decidido a expiar lo que sucede al otro lado de las puertas, se pone a mirar a través el ojo de la cerradura de la situada más a la derecha, la n° 8. En una habitación decorada con un papel muy chillón, una bella mujer morena con el pelo recogido, viste un ceñido corsé. La joven se suelta el pelo y tras sujetar con un gancho su larga cabellera, se mira en un espejo de mano. Luego se perfuma, perfila sus cejas y después empolva sus mejillas.

El *voyeur* decide entonces mirar la puerta n° 7 y repite la operación en su cerradura. Una señora de mediana edad en corsé procede a desvestirse. Primero, se saca los rellenos del sujetador, sigue quitándose las cejas postizas, luego se saca de la boca unas prótesis y, más tarde, se quita la peluca y -¡qué chasco!- se trata de un señor travestido. El curioso decide entonces cambiar de cerradura.

En la tercera habitación, la n° 6, un hombre pequeño y una mujer madura, ligera de ropa, conversan animadamente. El hombre sirve champán en sus copas y la mujer está sentada sobre él divertida y en actitud cariñosa. En un momento, los dos se abrazan.

El portero decide entonces cambiar de escenario y se dirige a mirar por la cerradura de la puerta situada más a la izquierda. Pero, súbitamente, la puerta se abre y sale un señor con chistera que sorprende al curioso *in*

fraganti. Muy enfadado, el señor le arrea un puntapié lanzando al curioso escaleras abajo.

Desde los mismos orígenes del cine e incluso antes, el *voyeurismo* ha sido alimentado por los espectáculos de fotografías animadas. El erotismo emanado de muchas de las secuencias presentadas a los solitarios espectadores(as) de los kinetoscopios, tales como las danzas del vientre de Fátima, o las poses del forzudo Sandow, se mantiene aún perfectamente vivo. El género erótico, para entonces, cuenta ya en su haber éxitos importantes como *Le coucher de la mariée (La casada acostándose,* 1896) de Eugène Pirou y su secuela *El despertar de la casada (Le reveil de la mariée).* Imitadas una y otra vez, este tipo de películas no pueden faltar en ningún catálogo de cualquier productora que se precie.

A principios de siglo, los films a través de la cerradura conocen una muy favorable acogida y, entre ellos, *Peeping Tom,* de la Pathé, aparece como uno de los más destacados. Su erotismo no está tanto en lo que muestra, sino en la posibilidad de disfrutar con la desinhibición propia de la persona que no se sabe observada. La película juega también con el arquetipo del criado-portero, perteneciente a una clase social bien definida y muy numeroso en la época. De

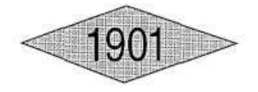


origen escénico, el empleo de este elemento de humilde condición, curioso y de moral poco formada, permite a los espectadores disfrutar doblemente. Primero, de los motivos que nos brinda la indiscreción del portero y, finalmente, del castigo al que se hace merecedor.

Sí se advierte el deseo del realizador de que el público acepte los primeros planos mediante la convención de que está viendo algo ampliado por medios mecánicos. La técnica del momento impide desarrollar una adecuada profundidad de campo ya que los objetivos cinematográficos no están desarrollados convenientemente. Frente a eso, *el ojo de la cerradura* aparece como un intento de dotar de perspectiva al habitual plano fijo, que en esta ocasión se enriquece con la alternancia del que

mira y el que es mirado (interior y exterior de las habitaciones).

En esa línea surgirán films como *Una ojeada por piso (Un coup d'oeil par étage*, 1904), de Pathé y *Por el ojo de la cerradura (Par le trou de la serrare*, 1905), ambas producidas por Pathé, o *The Inquisitive Boots* de Hepworth en 1905.



Le brahmane et le papillon
La chrysalide et le papillon
El brahmán y la mariposa

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** febrero de 1901. **Dur:** 45 metros (2 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Georges Méliès (brahman).

Un brahmán ataviado con turbante y túnica a rayas pasea por un bosque tropical repleto de flores y vides. El hombre va frotándose las manos cuando, súbitamente, descubre un objeto cuya forma esférica resulta ser un enorme capullo. El brahmán lo toma en sus brazos, lo mueve y levanta su tapa para verificar que el insecto está vivo. Luego, ayudado de dos cabos, suspende el capullo en el aire.

Tomando una flauta de su saco, el brahmán se pone a tocar una melodía y una enorme oruga hace su aparición. Encantada por la música, el animal da un beso al brahmán, que le corresponde. El brahmán introduce entonces al insecto en el capullo y cerrando la tapa, protagoniza unos pases mágicos. Como consecuencia, el animal aparece convertido en una bella mujer-mariposa. Agitando sus alas, la mariposa alza el vuelo. El brahmán se desembaraza del capullo y luego tiende su mano al insecto para ayudarle a posarse en el suelo. Ayudado por otros tantos pases mágicos, el brahmán logra que la mariposa tome tierra y allí el insecto interpreta una bonita danza.

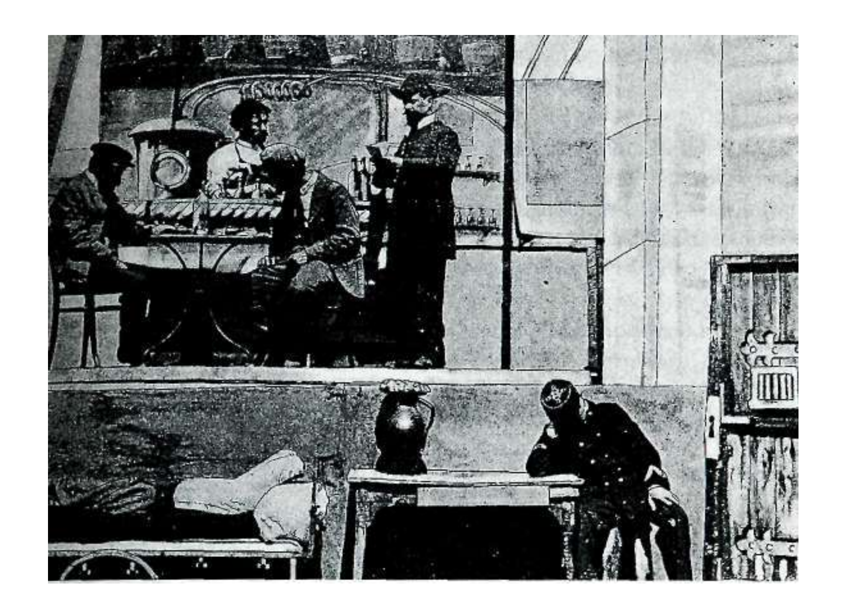
El brahmán se ausenta un instante y regresa portando una manta de rayas alargadas, de la cual se sirve para atrapar a la mariposa. Tras una caída, el hombre logra inmovilizar al insecto e indica a los espectadores la transformación que va a tener lugar. El brahmán ha decidido humanizarla con la intención de hacerla suya. Dos mujeres de aspecto oriental aparecen en escena para, despojando de sus alas a la mariposa, transformarla en una bella princesa hindú. Pese a que el brujo se deshace en gentilezas para con la muchacha, postrándose de rodillas y besando su pie, ésta rechaza sus atenciones. La joven mujer posa entonces su pie derecho sobre la cabeza del sorprendido brahmán que al instante queda convertido

en una gruesa oruga. Habiéndose tomado cumplida venganza, la princesa sale triunfante seguida de los sirvientes y la miserable oruga.

Los espectáculos teatrales constituyen en esta época la principal fuente de inspiración para Georges Méliès a la hora de elaborar sus películas. En esta ocasión, recurre a un número del ilusionista Bautier de Kolta titulado indistintamente *Le Cocon (El capullo)* o *Le ver à soie (El gusano de seda).* En el escenario, se veía al mago Bautier dibujando sobre el arbusto un gusano de seda, para luego anunciar que el animal se dispone a cumplir su metamorfosis. Cuando el papel revienta súbitamente, aparece una enorme oruga de seda amarilla suspendida en medio del escenario. Mientras éste es levantado y la oruga se abre, de su interior surge la señora Bautier, vestida de mariposa.

Le brahmane et le papillon revisa en clave de comedia el tema de la transformación que ya se había mostrado en *Pigmalión y Galatea (Pygmalion et Galathée,* 1898). Dejando por esta vez aparcada su misoginia, Méliès protagoniza un hecho insólito al conceder el papel protagonista del film a una mujer. El realizador hace trascender el rol femenino de sus habituales utilidades decorativas hasta configurarlo como un personaje dominador. Por si fuera poco, el atrevimiento feminista de la mujer-mariposa queda impune, siendo el personaje masculino, el brahmán, quien finalmente resulta humillado. Quizás para compensar su osadía, el realizador acierta a exhibir la bella figura de la protagonista vestida a la manera de los espectáculos de *music-hall* de hace una década. El *sex-appeal* es un reclamo tanto en la escena teatral como en la pantalla y Méliès lo sabe bien.

El amplio equipamiento técnico de la Star Film, en el que no faltan alambres y complicados arneses de suspensión, posibilita al realizador la recreación de las escenas de vuelo de mujeres sin ningún tipo de problemas. Estos números tienen su origen en la escena y fueron ideados por la famosa feriante Marie Furrier quien años atrás, bajo el sobrenombre de *Miss Aerogyne,* hiciera popular el número de la mosca en el alambre. El film se vende en versión coloreada y se estrena a comienzos de 1901.



Histoire d'un crimen

Historia de un crimen

D: Ferdinand Zecca. **G:** Ferdinand Zecca. **P:** Charles Pathé para Pathé Frères. **E:** mayo de 1901. **Dur:** 115 metros (5 min. 30 seg. aprox.). **País:** Francia.
I: Anónimos.

El orden de las escenas es el siguiente:

1.- *Muerte de un banquero.* Durante el asalto a un banco, un empleado de la entidad resulta muerto por un delincuente que lo apuñala por dos veces.

2.- *Arresto en un café.* El asesino se divierte en un café, rodeado de mujeres, cuando es encontrado por la policía. El malhechor ofrece cierta resistencia, pero los policías logran reducirlo y se lo llevan con ellos.

3.- *Confrontación con la víctima en la Morgue.* El hombre es conducido a la Morgue. Allí, en una camilla yace el cuerpo sin vida del empleado bancario, cubierto con una sábana. El asesino mira el cadáver al que, de repente, han quitado la sábana. Muy impresionado, se desploma en el suelo en actitud entre arrepentida y suplicante.

4.- *En prisión. Sueño del pasado.* El prisionero duerme tumbado en el camastro de su celda custodiado por un guar-

dián. En su sueño, rememora épocas felices de su niñez. El cariño de sus padres, la comida en familia. Años más tarde, juega y bebe sentado en una mesa de la taberna, donde pasará gran parte de su tiempo. En ese ambiente enrarecido, el alcohol acabará por cambiar el rumbo de su vida.

5.- *Llegada del verdugo. El aseo del prisionero.* Una comitiva, con el cura a la cabeza, entra en la celda y el prisionero se despierta. La hora de la ejecución ha llegado. Se saca al reo de la celda y se le hace sentar en un taburete del patio. Una vez se le ha atado de manos y pies, el sacerdote procede a leerle su último rezo. Luego levantan al condenado y se lo llevan.

6.- *Ante la guillotina. La caída de la cuchilla.* El prisionero es conducido hasta la guillotina situada fuera del recinto carcelario. El hombre es tumbado con su cabeza colocada bajo la cuchilla. En un momento, ésta se baja y la cabeza del criminal cae separándose del cuerpo. Los restos del ajusticiado son introducidos en la cajón situado justo debajo de él.

A la caza de actores para los films de su productora, Charles Pathé decide contratar a un artista de café-concierto llamado Ferdinand Zecca, que interpreta para él cortos como *Les mésaventures d'une tête de veau.* Con la ayuda de un procedimiento de grabación sobre cilindro, Zecca dirige e interpreta una película sonora *Le muet mélomane,* que levanta gran expectación y lleva a Pathé a hacer de él su hombre de confianza. A partir de 1901, además de realizar hasta tres películas por semana, Zecca se ocupa de supervisar a sus diferentes colaboradores, de entre los que destacan Gaston Belle y Lucien Nonguet.

Aprovechando la moda de la corriente naturalista imperante en Francia, Zecca diseña una historia basada en un hecho real acaecido en 1889, en el que un empleado de banca es asesinado por su deudor. Los momentos más importantes del hecho se exponen, representados en cera, en los subterráneos del Museo Grévin. Los diferentes cuadros del museo son reproducidos en el film, salvo el titulado *La última noche del condenado,* donde las figuras juegan a los naipes. Pese a una técnica un tanto rudimentaria, la película sabe atrapar al espectador en su descripción realista del mundo de los asesinos de baja extracción social. Muy original resulta la presentación del sueño del personaje, un *flash-back* sobre su pasado realizado mediante el procedimiento *cuadro dentro de cuadro.* Así, la historia es visualizada en la parte superior del muro de la celda, donde se ha dispuesto un escenario para tal fin.

La película cuesta menos de 3.000 francos, incluyendo el pago de salarios a los seis actores implicados. El film obtiene gran éxito reportando a la productora, que vende varios cientos de copias a 250 francos cada una, grandes beneficios. El catálogo Pathé recomienda no insertar el último cuadro en un programa al que asistan niños. De ese modo, será representado hasta 1910, fecha en la que el Ministerio del Interior prohibirá su proyección por mostrar una ejecución capital. En 1906, Méliès filmará *Les incendiaires*, también conocido como *Histoire d'un crime*, que nada tiene que ver con el presente film.

Fire!

¡Fuego!

D: James A. Williamson. **P:** James Williamson para Gaumont. **E:** octubre de 1901. **Dur:** 87 metros (4 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

Desglose de las escenas:

1.- *Un policía ve un incendio.* Un guardia descubre el fuego que sale por la ventana y prueba entrar en el edificio siniestrado. Ante la imposibilidad de acceder a su interior, corre a dar la alarma al cuerpo de bomberos.

2.- *La brigada de bomberos de Hove sale del parque.* Sin perder un instante, los bomberos enganchan los caballos a los carros y parten hacia el edificio en llamas.

3.- *Los coches de bomberos van a galope por la calle.* Dos coches de bomberos, uno tirado por un caballo y otro tirado por dos, circulan al galope por las desiertas calles en la intención de llegar al lugar de los hechos lo antes posible.

4.- *Un bombero rescata a un hombre de su alcoba.* En el interior de la vivienda, el humo acaba de despertar a un hombre de su sueño. El individuo intenta apagar las llamas con un jarro de agua, pero es inútil. El fuego ha extendido a la habitación contigua y el hombre sufre un desvanecimiento cayendo sobre la cama. En ese momento, un bombero penetra en la estancia tras romper los cristales de la ventana. El profesional consigue apagar el fuego de la estancia con la manguera. Después, tomando en sus brazos al hombre, lo saca fuera de allí por la escalera que han colocado sus compañeros.

5.- *El bombero desciende por la escalera de mano cargado con otro hombre.* En el exterior, el hombre vuelve en sí y explica nervioso que todavía queda gen-



te en el interior. Mientras, otro bombero lanza prendas por la ventana para evitar que el fuego se avive. Otro compañero se introduce de nuevo en el edificio y al poco rato aparece por la puerta de la planta baja con un niño inconsciente. Muy aliviado, el hombre coge al niño en sus brazos y se marcha del lugar. Pero entonces aparece otro hombre en camisón, pidiendo auxilio desde la ventana del edificio. Los bomberos tensan una lona e invitan al individuo a que salte, éste así lo hace y, desmayado, es transportado por tres bomberos fuera de allí.

En estos años, las catástrofes teatralizadas, como los incendios representados en Coney Island y otros muchos parques de atracciones, responden a la voluntad de un público necesitado de solazarse en lo morboso. Ya desde 1894, Edison explota el fenómeno en films como *Fire Rescue Scene* y luego *Fifhting the Fire* de 1896. Si al espectáculo visual unimos el suspense creado con el rescate de las víctimas, el resultado es completo.

Enmarcado en esa misma tendencia, la realización del británico James Williamson *Fire!* va a superar, sin embargo, a todas las obras anteriores. Si de sus inquietudes en el campo de la sintaxis cinematográfica han derivado films como *Stop Thief!* o *The Big Swallow,* ambas de 1901, Williamson nos ofrece ahora su obra definitiva. La pe-

lícula que se rueda en George Street' Hove (Sussex), constituye una de las primeras tentativas de un relato auténticamente cinematográfico, abiertamente desligado de las formas teatrales. En ella, los cuadros al uso dejan paso a verdaderas escenas, siendo la duración de éstas resultante de su peso específico en el global de la obra y en donde la siguiente depende de la anterior. En ese sentido, el procedimiento de *raccord continuado* entre los planos 4 y 5, en la que el bombero que salva un hombre y le saca por la ventana, resulta sorprendente. Mientras la continuidad de acción queda garantizada por un espléndido montaje, los tintados en rojo de diversos planos contribuyen a intensificar la tensión dramática.

Pese a que el film se convierte en un hito dentro del arte cinematográfico, el progresivo avance del cine norteamericano a partir de 1905, lleva a Williamson a abandonar poco a poco la producción de films, limitando sus esfuerzos a suministrar y reparar equipos cinematográficos.

Barbe-bleue
Barba azul

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès, inspirado en un cuento de Charles Perrault. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** 22 de noviembre de 1901. **Dur:** 210 metros (10 min. 30 seg. aprox.). **País:** Francia.
I: Georges Méliès (Barba Azul / Ayudante de cocina / el diablo), Jehanne d'Alcy (mujer sentada / mujer muerta), Bleuette Bernon (el hada).

Después de siete matrimonios previos, el otras tantas veces viudo Barba Azul está decidido a casarse de nuevo y no duda en utilizar parte su fortuna para lograr tal propósito. Tentado por dos sacas repletas de oro y un cofre de joyas, un humilde campesino obliga a su joven hija a desposarse con el viudo, después de que sus tres hermanas mayores se hayan negado a hacerlo. El contrato matrimonial se firma ante un notario. Barba Azul y su octava mujer visitan las cocinas del castillo, donde se ultiman los detalles para el banquete de bodas y unos criados despluman un ave. Precedidos por los invitados hacen su entrada en el comedor Barba Azul y su esposa, que va tocada con una larga cola que portan seis pajes.

Antes de partir de viaje, Barba Azul entrega a su mujer un manojo de llaves, advirtiéndole que puede utilizar todas salvo una, que pertenece a una estan-

cia cuya entrada le está terminantemente prohibida. Pero el demonio de la curiosidad hace que la mujer entre en la misteriosa habitación, descubriendo allí siete cadáveres de mujeres ahorcadas. Presa del nerviosismo, deja caer la llave a un balde lleno de sangre. Esa noche, el diablo provoca a la mujer una pesadilla, donde se entremezclan los fantasmas de las siete mujeres muertas, Barba Azul y unas llaves danzarinas. A su regreso, Barba Azul sorprende a su esposa limpiando la llave en una cubeta y se da cuenta de que ha faltado a su promesa. Encolerizado, la manda encerrar en la torre. Desde allí, la joven pide ayuda agitando su pañuelo en espera de que alguien la rescate. Ante la insensibilidad de su marido, la mujer espera ser ejecutada. Súbitamente, aparecen a rescatarla los dos hermanos de la joven, que entablan un encarnizado combate a espada con Barba Azul hiriéndole de muerte. El hada aparece para ahuyentar a un diablo cuadrúpedo y luego, tras volver a la vida a los siete cadáveres de las mujeres, hace venir a siete príncipes, que se emparejan con ellas. El hada bendice a las parejas.

Tras el éxito obtenido este mismo año con el film *Caperucita roja (Le petit chaperon rouge,* 1901), basado en el cuento de Charles Perrault, Georges Méliès decide realizar una versión libre de *Barba Azul* del mismo autor. Será la tercera adaptación de la obra de Perrault que efectúa el mago de Montreuil después de que iniciara la serie en 1899 con *Cenicienta (Cendrillon).*

Sin transcribir literalmente el cuento, Méliès incluye un buen número de adiciones de su personal cosecha, enmarcando el film en la estética habitual de las comedias de gran espectáculo. Sensible a las limitaciones que impone el blanco y negro, Méliès intenta acoplarse a esa circunstancia pintando los decorados de ambos colores, mientras que el vestuario es realizado en distintas tonalidades de gris. Este original uso del monocromo causa sorpresa a los actores que trabajan con él. El genio del realizador reaparece en la secuencia del desenlace. En ella, Méliès desarrolla una especie de montaje alternante para referir lo que sucede en tres lugares diferentes: la cueva donde la esposa implora la llegada de su hermana, la cumbre desde donde ésta le responde y la senda donde aparecen los hermanos para salvarla en el último minuto.

Sorprende contrariamente que las soluciones narrativas adoptadas por Méliès no tengan en cuenta recursos plenamente cinematográficos ya explorados por otros pioneros. Así, en un lance de la trama, evita el uso

del primer plano para destacar la importancia de una llave y en su lugar agranda ésta hasta el tamaño' de una sartén. Para concluir la película recurre a la habitual apoteosis, colofón del que Méliès se resiste a desprenderse.

Durante el rodaje de la anteúltima escena, en la que Barba Azul es atravesado por la espada de uno de los hermanos de su esposa, Méliès, que se ha confiado a sí mismo la interpretación del malvado personaje, sufre una caída y como consecuencia una fractura de fémur. En medio de fuertes dolores, el realizador consigue terminar el film. Su estreno tiene lugar el 22 de noviembre de 1901 y sirve para inaugurar el nuevo teatro Robert Houdin, que había sido destruido por un incendio el 30 de enero de 1901. Méliès, todavía convaleciente, decide no perderse el acto y acude al mismo con muletas

Stop Thief!

¡Para, ladrón!

D: James A. Williamson. **P:** James Williamson para Williamson's Kinematographic Company, Ltd.. **E:** diciembre de 1901. **Dur:** 34 metros (1'5 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.



Un harapiento vagabundo con sombrero merodea por la calle cerca de una tapia, cuando un joven carnicero, que transporta su género en una tabla apoyada sobre su hombro, llega a su altura. Sin pensárselo dos veces, el vagabundo toma el contenido de la cesta y hecha a correr. El carnicero se lanza entonces en su persecución a la cual, por el camino, se suman varios perros. El ladrón pasa cerca de la puerta de una casa donde una señora mayor no pierde ocasión de contemplar la escena. Tocada por la misma curiosidad, su vecina sale también para observar la carrera. Hasta dos niños salen a la puerta interesados cuando la primera señora les pone al comente de lo que sucede.

El vagabundo penetra en un cercado y allí encuentra un tonel en cuyo interior se esconde luego de pensárselo durante un rato. El hombre cree haber encontrado un lugar seguro para degustar la mercancía pero los perros, guiados por su olfato, han descubierto el escondite. Según van llegando uno tras otro, hasta tres canes se introducen sucesivamente dentro del barril. Sólo un cuarto perro se queda fuera, incapaz de saltar lo suficiente para alcanzar la boca del barril. Los animales se encargan de infringir un duro castigo al ladrón a juzgar por la amplia gama de muecas y quejidos de éste.

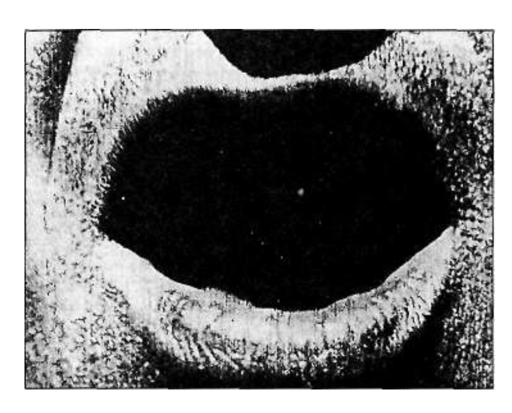
Por fin llega hasta allí el carnicero quien, tras sacar del tonel a los perros, hace lo propio con el ladrón y su botín, del que ya sólo queda el hueso. Furioso, el carnicero propina su merecido al vagabundo, a quien despoja, en el curso de la paliza, de gran parte de sus raídas ropas.

Al lado de los trabajos de George A. Smith, las obras cinematográficas de James Williamson están comenzando a configurar los rudimentos del lenguaje cinematográfico. Aunque sólo sea por coincidir en el lugar de residencia, ambos pioneros son englobados en la que se va a dar en llamar *escuela de Brighton.*

La *comedia de persecuciones* empieza a desarrollarse en el films como *The Miller and the Sweep* (1897) de Smith, pero va a ser Williamson el que acabe otorgando carta de naturaleza definitiva al género. En *Stop Thief!,* Williamson no se limita a filmar con una cámara fija las evoluciones de los personajes en un escenario. La persecución ha pasado aquí a constituir el motivo único del film y su ejecución y desenlace son, por ello, cuidadosamente elaborados a lo largo de las varias secuencias de que consta. Junto a eso, Williamson se atreve a introducir conceptos espacio-temporales desconocidos hasta el momento. Uno de ellos es el desarrollo de la técnica del *fuera de campo,* mediante la cual el personaje abandona el encuadre por uno de sus extremos. Con ello, además de romper con las limitaciones físicas del escenario clásico, se logra establecer una mayor verosimilitud narrativa a la que apoya la ubicuidad de la cámara en relación con el plano precedente -a diferencia de lo que ocurría en *El regador* de Lumière-. Es el *raccord de* (sentido de) *dirección,* del que aún faltan por pulir, no obstante, pequeños detalles como son las entradas y salidas de los personajes que no tienen en cuenta el plano precedente. Otra novedad del film es la dilatación del acto de la persecución, lo que se denomina *sintagma durativo,* y que acabará por constituirse en

sí mismo como un elemento fundamental del cine de acción. Los tres planos de que consta la película son empalmados mediante el *montaje*, una técnica que ya comienza a ser imprescindible y con la que la unidad narrativa queda asegurada.

The Big Swallow
Un gran bocado



D: James A. Williamson. **P:** James A. Williamson para Williamson. **Dis:** Sam Dalton. **E:** diciembre de 1901. **Dur:** 23 metros (1 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.
I: Sam Dalton (el hombre malhumorado).

Un caballero victoriano, elegantemente ataviado con traje y pajarita, se encuentra a punto de leer una nota cuando se da cuenta de que un fotógrafo se dispone a tomarle una fotografía. El caballero no está, sin embargo, muy dispuesto a permitirlo y guardando la nota en su bolsillo, indica al operador que se abstenga de fotografiarlo. Ante la obstinación del cámara de hacerle la fotografía el señor indica repetidamente su determinación de evitarlo y comienza a perder la paciencia.

Cada vez más nervioso, el hombre se quita sus gafas, vuelve a colocárselas, se las quita de nuevo hasta que finalmente las guarda en el bolsillo. Sus gesticulaciones y gritos reflejan perfectamente su progresivo encrespamiento y su actitud resulta ciertamente cada vez menos amistosa. En su ultimátum, el caballero ordena al fotógrafo que se marche, a la vez que se aproxima cada vez más al objetivo. Muy enfadado, el hombre levanta su bastón amenazante, intentando explicar que sus protestas van en serio.

El hombre se acerca tanto a la cámara que, primero, su cabeza y luego sus labios, llenan toda la pantalla. Abriendo la boca, el caballero engulle primeramente el aparato fotográfico y luego al fotógrafo que parece presa del pánico. Ambos se desvanecen en

el oscuro agujero del tubo digestivo del caballero. Retrocediendo sobre sus pasos y mientras mastica a su víctima, el rostro del caballero va adquiriendo poco a poco un aspecto satisfecho hasta que una carcajada rubrica su estado de euforia.

El talento innovador de James Williamson vuelve a manifestarse en este sorprendente corto realizado en Brighton en 1901. En *The Big Swallow,* Williamson reúne diversos procedimientos con inusitado ingenio, algunos de los cuales han sido esbozados previamente en otros films, pero que adquieren aquí su dimensión definitiva constituyendo un notable avance en cuanto a la planificación de su discurso narrativo. Así, la actitud desafiante del caballero hacia el fotógrafo tiene un claro antecedente en *How it Feels to Be Run Over* de Hepworth (1900), donde el conductor de un coche que llega por la carretera dirige notorios aspavientos a la cámara al pasar junto a ella.

El realizador desarrolla ampliamente la profundidad de campo desplazando al personaje desde el final de la pantalla hasta un gran primer plano que incluso llega a primerísimo o plano-detalle, provocando en el espectador la sensación de que se dirige hacia él. No es un *plano perceptivo* como el que nos mostrara Smith tanto en *Grandma's Reading Glass* o como en *As Seen Through a Telescope,* sino un *plano-afectación*, mediante el cual el caballero expresa su disgusto. La traslación del personaje no es, pues, un hallazgo casual como ocurre en *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) de los hermanos Lumière, sino un recurso intencionado. Seguidamente, Williamson nos obsequia con un plano subjetivo desde el que observamos la garganta del hombre engullendo literalmente a cámara y fotógrafo. La mirada de la cámara excede así sus expectativas narrativas, pasando a ocupar un lugar protagonista en el devenir del relato.

Luego que la desatada imaginación del realizador haya decidido anular la narración cuando la historia nos muestra su perfil más provocativo, ya que el protagonista en cuestión, tras culminar su acción, no intenta disimular la excitación que ello le ha producido. La única duda que se plantea es referente a si su placer proviene del hecho de haberse librado del pesado o que el sabor de éste le agrada.

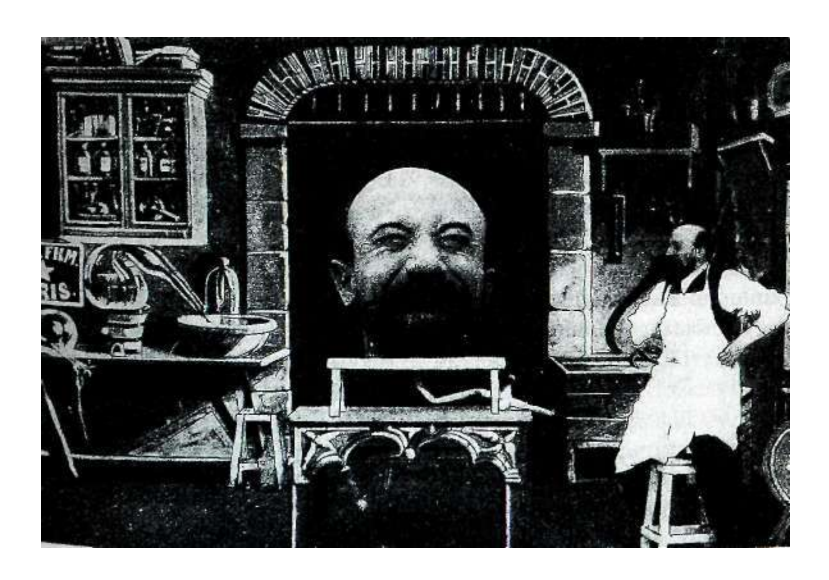


L'homme à la tête de caoutchouc

El hombre de la cabeza de goma

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** enero de 1902. **Dur:** 45 metros (2 min. y medio aprox.). **País:** Francia. **I:** Georges Méliès (el químico / la cabeza viviente).

Un químico entra en el laboratorio fumando un cigarrillo. Maneja un frasco que contiene una poción, cuando una idea le viene a la cabeza. El científico abre una puerta que conduce a una estancia de muros enladrillados. Allí encuentra una especie de hornillo de gas atravesado por un tubo rígido con un remate de caucho. Posando el hornillo sobre una mesa, verifica que el grifo fijado al extremo del tubo funciona bien. Extrae, luego, de una pequeña caja una cabeza viviente, que coloca encima del hornillo. La cabeza mira para todos los lados. El químico toma asiento y muestra que la cabeza es igual a la suya. La cabeza protesta enérgicamente al darse cuenta de que el propósito del científico es agrandarla con la ayuda de un fuelle.



El químico se sienta tras comprobar el funcionamiento del fuelle, lo coloca entre sus rodillas y fija el extremo a la extremidad del tubo de caucho del hornillo, comenzando a soplar. La cabeza va creciendo progresivamente. Se detiene para mostrar al público que la cabeza ha crecido. La idea le parece buena y prosigue su tarea. La cabeza está furiosa. Crece aún más, adquiriendo enormes proporciones. Hace muecas, guiña los ojos, sonríe. El químico abre un grifo, que incorpora el tubo y la cabeza se deshincha hasta recuperar su tamaño normal. El científico hace venir a su asistente y, mostrándole el fuelle, le explica lo que debe hacer. Bajo la supervisión de su jefe, el asistente empieza a accionar el fuelle.

Pese a los gritos desaforados del científico, el ayudante, un poco corto de entendederas, la continúa hinchando con todas sus fuerzas. La cabeza crece y crece hasta estallar en medio de una nube de humo. Ambos son lanzados a tierra por la explosión. El químico, furioso, saca a su asistente de la estancia de un puntapié. Profundamente afligido, el científico también abandona el recinto levantando sus brazos al cielo.

Acostumbrado a realizar muy diferentes labores de producción fílmica e incluso a asignarse la interpretación de varios personajes a la vez, Méliès se supera a sí mismo en *L'homme a la tête de caoutchouc,* al aparecer en pantalla por partida doble. Méliès personifica a un aplicado científico así como a la cabeza hinchable que descansa a su lado sobre una mesa. El efecto, que se logra mediante sobreimpresión, queda ensombrecido por otro mucho más espectacular, el de la cabeza creciendo vertiginosamente. El desarrollo de éste último truco requiere una elaboración muy minuciosa. Sentado en una silla, Méliès introduce la cabeza en una caja cuyo interior es de color negro, y de ese modo sólo la cabeza pueda ser fotografiada. La silla circula sobre unos raíles dispuestos con una pendiente, perfectamente calculada para que el cuello coincida en todo momento con la parte superior de la mesa. Mediante un sistema de poleas, la silla es movilizada hacia un proyector fijo que registra la sensación de agrandamiento de la cabeza. Unas marcas pintadas en el suelo sirven de referencia a un segundo operador para modificar los parámetros de la cámara, logrando con ello una nitidez constante. El truco puede considerarse precursor del *travelling* ya que no es la cámara la que se desplaza sino el objeto, obteniendo un efecto que simula un *travelling* hacia delante.

El primer plano obtenido por Méliès cuando su propia cabeza

se halla hinchada al máximo, no busca desarrollar aspectos narrativos de la trama y sólo tiene finalidad de truco. En ese sentido, la idea ya ha sido desarrollada por los integrantes de la escuela de Brighton.

La película, que también presenta efectos de pirotecnia y trucos como la parada de cámara, resulta enormemente popular hasta el punto de constituirse en una de las obras más difundidas del autor.

Les victimes de l'alcoolisme

Las víctimas del alcoholismo

D: Ferdinand Zecca. **Dec:** Colas, Vasseur. **P:** Charles Pathé para Pathé Frères. **E:** mayo de 1902. **Dur:** 140 metros (6 min. 30 seg. aprox.). **País:** Francia.

Desglose:

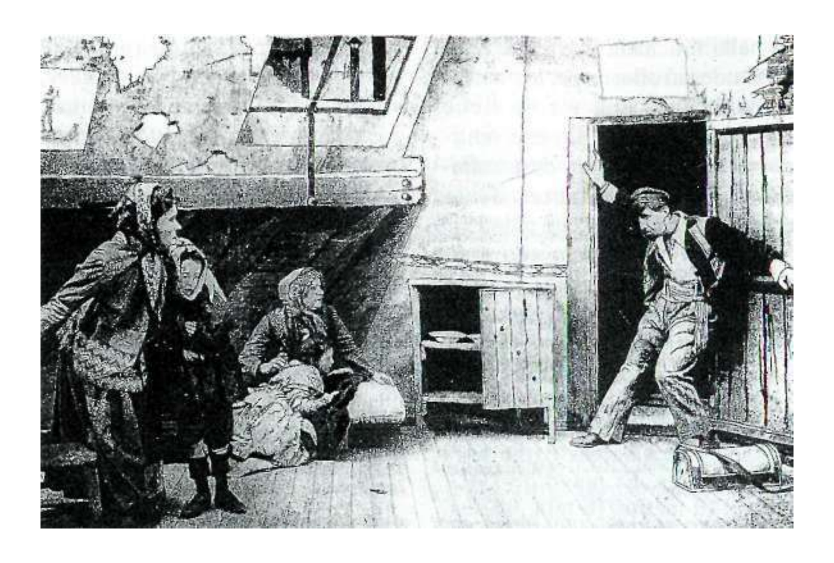
1.- *Interior de un hogar obrero, feliz y próspero.* Una familia obrera vive una armoniosa existencia en su confortable vivienda. La forman el marido, su mujer, sus dos hijos -un niño y una niña- y la abuela. Mientras el marido trabaja, las mujeres realizan algunas obras de costura para aumentar el pecunio familiar y los niños hacen sus deberes escolares. Cuando llega el marido, todos se sientan a la mesa; una rica sopa les espera.

2.- *El primer paso en casa del vendedor de vinos.* Un día, presionado por unos amigos, el padre accede de mala gana a entrar en un cabaret. En su interior nada es saludable. Mujeres, música y alcohol componen una auténtica escuela de degeneración social.

3.- *Los estragos del alcohol. Su mujer viene a buscarle al cabaret.* Preocupada por la tardanza de su marido, la mujer sale con sus hijos en su busca. Le encuentran en la taberna cuando el veneno alcohólico ya ha hecho mella en él.

4.- *En la buhardilla. Miseria.* Una miserable buhardilla ha sustituido la otrora coqueta vivienda. Ante la falta de comida, la madre ha encontrado un mendrugo de pan que los niños devoran con hambre. El padre llega a casa borracho realizando amenazadores aspavientos a su familia que, atemorizada, se acurruca al otro lado de la habitación. Encolerizado, el hombre pide dinero a su mujer mientras la golpea brutalmente.

5.- *El manicomio. La locura. Delirio.* Totalmente demenciado, el hombre ha sido trasladado a un manicomio. Allí es introducido en una celda especial acolchada para evitar que se autolesione. Se le ha colocado una camisa de



fuerza, y es presa del «delirium tremens». Terroríficas escenas de animales invaden su imaginación delirante. En sus alucinaciones, los insectos logran rodearle y sus esfuerzos para escapar resultan baldíos. Extenuado, el hombre pierde el conocimiento. Acompañada por algunos empleados de la institución, una enfermera entra en la estancia y constata la muerte del infortunado. Poco después, un médico certifica su fallecimiento.

Tras el éxito de *Histoire d'un crimen,* Ferdinand Zecca entiende perfectamente el interés del gran público por los films truculentos y decide retomar ese mismo espíritu para realizar *Les victimes de l'alcoolisme,* que está inspirada en los episodios más famosos de *L'Assommoir* de Zola.

Encuadrada en el apartado de «escenas dramáticas y realistas» de la Pathé, la película desvirtúa en gran medida su origen naturalista para convertirse en uno de esos groseros folletines decimonónicos que tanto gustaban a las masas. Su visión del obrero feliz que es arrastrado a la taberna y acaba sus días en un manicomio presa del «delirium tremens», se nos muestra a través de un discurso tan enfático como tópico y elemental. Sin descuidar las dos fundamentales vertientes del melodrama, la sensacionalista y la moralizante, Zecca se decanta más por ésta última, en la intención de convertir su realismo primario en algo edificante y aleccionador.

El realizador refuerza el tono trágico de la obra con un decorado desprovisto de toda fantasía donde, si bien todavía sus fondos están constituidos por telas pintadas, el mobiliario y otros accesorios, entre los cuales se desenvuelven los actores, son auténticos. De ese modo, desligándose de la puesta en escena característica de Méliès, Zecca conforma, con suma minuciosidad, un espacio realista en el que quedan integrados los protagonistas haciendo del conjunto un todo coherente.

El resultado es una tragedia ciertamente populachera, pero dotada de una sólida unidad dramática, y cuyo éxito de taquilla vuelve a poner de manifiesto el atinado sentido de Zecca para servir al espectador exactamente lo que éste necesita.

Voyage dans la lune

Viaje a la luna

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès, inspirado en las novelas *First Men in the Moon* de H.G. Wells, *De la terre à la lune* de Julio Verne y en obras de Offenbach. **F:** Michault, Lucien Tainguy (Posiblemente también colaboran otros cámaras de Méliés como Leclerc, Lallemand, Axtaix). **D.A.:** Georges Méliès, Claudel. Trucos: Georges Méliès. **Ves:** Georges Méliès, Jehanne Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** mayo de 1902. **Dur:** 260 metros (13 min. aprox.) **País:** Francia.

I: Georges Méliès (Barbenfouillis, presidente del club de astrónomos), Víctor André (astronauta), Henri Delannoy (astronauta), Farjaux Kelm (astronauta), Brunnett (astronauta), Depierre (astrónomo), Bleuette Bernon (la luna creciente), bailarinas del Teatro del Châtelet (estrellas / encargadas de disparar el cañón), acróbatas del Folies-Bergère (miembros de la armada selenita).



Barbenfouillis, presidente el Club de los Astrónomos, expone su plan de viaje a la luna en un congreso científico. Aunque inicialmente no todos sus compañeros comparten sus tesis, el congreso termina aceptándolas en medio del entusiasmo general. Cinco miembros del club se prestan acompañar a su presidente. Los sabios visitan la fábri-

ca y los Altos Hornos donde se han construido el cohete que les transportará a la luna y el cañón gigante que servirá de lanzadera. Con todo preparado, los expedicionarios penetran en el proyectil. Tras un desfile de granaderos, el cohete es disparado a la señal de un oficial.

A través del espacio, el cohete se aproxima a la luna, que ya se avista en el cielo rodeada de nubes. La luna es una cabeza humana y el proyectil queda incrustado en uno de sus ojos. Desde la superficie lunar, los sabios divisan la tierra. En la llanura de los cráteres tienen lugar erupciones volcánicas y una fuerte explosión lanza a los sabios por el suelo. Cansados, los científicos son presa de extraños sueños donde tienen cabida los bólidos, la Osa Mayor, Febo, la estrella doble y Saturno. Febo desencadena una tormenta de nieve. El inmenso frío, 40 grados bajo cero, obliga a los astrónomos a descender a un cráter para refugiarse. En el interior de la luna llegan a la gruta de las setas gigantes. Los selenitas aparecen súbitamente y atacan a los sabios. Pese a su resistencia valerosa, los científicos son hechos prisioneros y llevados ante el rey de la luna que ordena su ejecución. Furioso, Barbenfouillis lanza al rey al suelo provocando su explosión. En la confusión, los científicos huyen. Los selenitas persiguen a los sabios pero éstos alcanzan el proyectil y logran salir de la luna. Tras una caída vertical por el espacio, el proyectil cae al océano y circula por las profundidades marinas.

A la llegada a puerto tiene lugar un gran recibimiento. Los héroes son condecorados y se celebra un desfile de marineros y bomberos. El alcalde inaugura una estatua conmemorativa y es exhibido un selenita prisionero para deleite del público.

Aunque en estos albores de siglo, la producción cinematográfica se basa fundamentalmente en vistas al aire libre y actualidades reconstruidas, el gran momento creativo que atraviesa Méliès le anima a embarcarse en un film de temática inhabitual, una fantasía de ciencia-ficción de gran envergadura. *Voyage dans la lune* se inspira libremente en dos novelas de Julio Verne, *De la terre à la lune* y *Autour de la lune,* de las que el realizador acierta a conservar todo el espíritu si bien confiriéndola un toque personal cargado de humor e ironía.

La obra es un producto auténticamente cinematográfico, que se desarrolla sin la necesidad del apoyo de intertítulos y en la cual Méliès acierta a desplegar toda su desbordante imaginación. Desde su especial prisma, Méliès efectúa una ordenada y brillante composición a lo largo de los 30 cuadros del film, haciendo gala de un dominio de efectos escéni-

cos que hacen de esta producción un hito. Los lujosos medios -entre los que se incluyen los lujosos decorados, el abigarrado vestuario de los selenitas de tela y cartón, y unos moldes en terracota- disparan el coste final hasta 10.000 francos-oro. El realizador no olvida conceder a la cinta un toque erótico en las formas de las muchachas en pantaloncillos para la que es, sin duda, su obra maestra hasta el momento

Coloreado a mano, el film se estrena en el Méliès Théâtre Robert Houdin en París, en mayo 1902, siendo seguido de un éxito extraordinario. En un principio, los distribuidores extranjeros se muestran reticentes ante el film, dada su larga duración (300 metros), pero se convencen al comprobar la respuesta del público ante una copia que Méliès ha prestado a uno de ellos. Se convierte en el film internacional por excelencia y determina la aceptación definitiva por el público del arte cinematográfico. En octubre es presentada en el Electric Theatre de Los Angeles. Su éxito en EEUU provoca el que la película sea plagiada y pirateada sin ningún escrúpulo, principalmente por su gran rival Edison.

Le sacre d'Edouard VII
Le Couronnement du Roi d'Angleterre Edouard VII

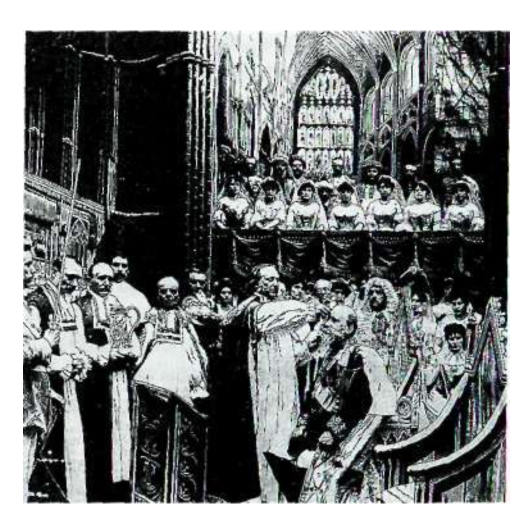
Coronación de Eduardo VII de Inglaterra

D: Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Warwick Trading Corporation (Londres). **E:** 9 de agosto de 1902. **Dur:** 107 metros (5 min. 30 seg. aprox.). **País:** Francia.
I: Mozo de lavadero del Kremlin-Bicêtre (el rey Eduardo), bailarina del Châtelet (la reina Alejandra), Paul Méliès (uno de los porteros de la espada real).

El cortejo real llega a la abadía de Westminster en Londres para proceder a la coronación del rey Eduardo VII, llamado a suceder a su madre, la reina Victoria.

Los nobles y sus consortes responden al saludo real tras la entrada del monarca en la abadía. Suenan las trompetas. El rey se sienta en un sillón bajo la tribuna. Los pares llegan portando sobre unos cojines la corona, la orbe y el cetro .

El rey se arrodilla ante el arzobispo y presta juramento según el protocolo. El clérigo bendice al monarca. El rey Eduardo besa la Biblia a requerimiento del eclesiástico y firma el juramento. El arzobispo procede a ungir a Su Majestad en frente,



le da un abrazo al rey. El monarca se levanta y todos los asistentes aplauden. Las trompetas suenan de nuevo rindiendo homenaje a Su Majestad.

Cercana ya la fecha prevista para la coronación de Eduardo VII en la Abadía de Westminster, el cinematógrafo no está dispuesto a dejar escapar la ocasión de recoger tamaño documento histórico. Pero las autoridades británicas, previendo que el ruido de las cámaras tomavistas pueda romper la solemnidad de la ceremonia, niegan el permiso de filmación a los operadores. Ante esa circunstancia, Charles Urban, director de la Warwick Trading Co y agente de la Star Film en Gran Bretaña, deseoso de ofrecer al público el preciado testimonio, encarga a Méliès la realización de una réplica de la ceremonia.

En sus jardines de Montreuil, Méliès construye un duplicado de gran parte de la catedral según los planos que él mismo ha obtenido en Londres. Tras muchos días de búsqueda, el realizador logra encontrar un mozo de lavabos del Kremlin-Bicêtre, con extraordinario parecido al nuevo soberano, mientras que una bailarina del Châtelet encarna a la

orejas y manos. El rey se arrodilla sobre el reclinatorio. Luego tiene lugar la oblación de la espada cuando, en presencia de Su Majestad, el arzobispo levanta la espada dirigiéndola hacia Dios. El rey va a sentarse en el trono de San Eduardo.

El sacerdote entrega al rey el orbe y el cetro; luego hace una indicación y recibe la corona. Los pares del rey ejecutan la misma operación. Como dicta la tradición, el Monarca se sitúa en el trono de San Eduardo donde va a ser coronado. El sacerdote levanta la corona en alto y luego la posa en la cabeza del rey. Los pares del reino se colocan entonces sus respectivas coronas.

El rey se sienta sobre el trono con gran pompa. Después llega la reina, custodiada por cuatro damas de honor. El arzobispo

reina Alexandra. Alrededor de un centenar de figurantes participan en la filmación del acto, y todos los pormenores se desarrollan siguiendo escrupulosamente las indicaciones de los propios maestros de ceremonias de Westminster. La película constituye una variante de la serie de actualidades reconstruidas que Méliès viene realizando ya que, si bien reconstruye el escenario donde los hechos tienen lugar, anticipa la acción puesto que cuando él la filma, ésta no se ha producido todavía.

La coronación, que debería haber tenido lugar el 26 de junio de 1902, es finalmente aplazada hasta el 9 de agosto por enfermedad real. Esa misma tarde, la película es presentada en La Alhambra de Leicester Square de Londres y en ella se incluyen escenas reales de la entrada y la salida del cortejo en la catedral. Pese a que el catálogo de la Warwick deja bien claro que se trata de una reconstrucción, los espectadores de todo el mundo, empezando por los ingleses, lo aceptan satisfechos. Urban recibe las felicitaciones de Su Majestad quien se declara gratamente sorprendido ante la fidelidad del film.

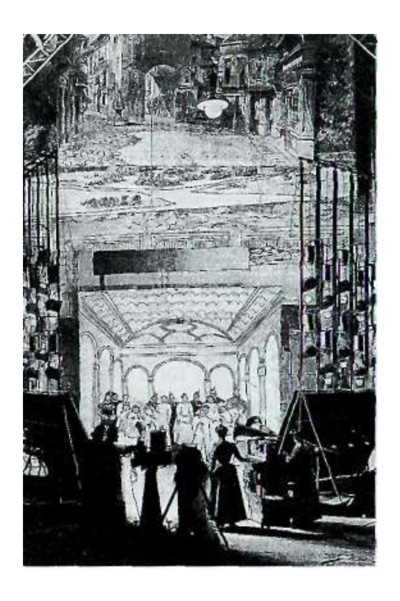
Phono-Scènes

Fono-escenas

D: Alice Guy. **P:** Léon Gaumont para Film Gaumont (París). **Dis:** Gaumont. **E:** 12 de septiembre de 1902. **Dur:** entre 40 a 85 metros por episodio. 462 episodios. **País:** Francia.
I: Diversos personajes del mundo de la música y la escena.

Agrupados en tres series principales, el catálogo consta de 462 títulos de entre los que señalamos, a título de ejemplo, los siguientes:

1.- Aires de ópera u opereta: Carmen *(Ma mère je la vois),* Mireille, Mignon, Faust *(Demeure chaste et pure),* Lakmé *(Pourquoi, Duo de la jeunesse, Les Stancés, Les Clochettes, Dans la forêt),* Le Barbier de Séville *(Manca un foglio, Air de Figaro, La calomnie),* Papa Martin *(Per quarant anni),* Crispino e la Comare *(Lo son un po filosofo),* La juive, L'elixir d'amore, La favorite, Les dragons de Villars, Paillasse *(Vesti la giubba, So ben che lo sceno),* Amica *(Piu preso al ciel),* Otelo *(Credo),* Educande di Sorrento *(Un bacio rendimi),* Pipele *(Quand, fiaschi n'bai vuolandi),* Il trovatore, Mefistofele, La Tosca, Cavalleria rusticana, Roméo et Juliette *(Valse, Cavatine).*



2.- Los éxitos de los cómicos del momento: Polin *(L'auto du colon),* Mayol *(Viens poupoule)* y Dranem (Le *trou de mon quai).*

3.- Canciones populares variadas (*Dranem Bonsoir, monsieurs James, Le vrai Jiu-Jitsu, Five O'clock Tea, Quand l'amour meurt, Si tu m'aimes),* dúos, danzas *(Danse de la Mattchise, Danse de la Kraquette*, diversas danzas regionales españolas...), valses y divertidas escenas cómicas.

Alice Guy trabaja como secretaria de los establecimientos de Léon Gaumont, el más peligroso competidor de Pathé, cuando su jefe le encomienda la dirección de unas escenas a condición de que ello no le impida cumplir con las obligaciones de su trabajo. Mientras Guy sigue despachando la correspondencia dirige su primera película *El hada de las coles (Les mésaventures d'une tête de veau,* 1898). De ese modo, rodando sus películas en una terraza, Guy se convierte en una de los grandes pioneros del nuevo arte, aportando nuevos elementos al lenguaje cinematográfico y constituyéndose en uno de los inventores del cine de ficción.

Preocupado por los aspectos técnicos del cinematógrafo desde sus mismos orígenes, el productor Gaumont encarga a Guy la dirección de un ambicioso y sorprendente proyecto experimental. Se trata de elaborar una serie de cortos de cine parlante para ser distribuidos con el nombre de *Phono-Scènes.* Son películas de un minuto de duración, aproximadamente, cada una, que recogen populares canciones, pantomimas, monólogos, chistes o pequeños poemas recitados por actores o actrices de prestigio. El ajuste se realiza por el procedimiento *cronophon,* consistente en acoplar un fonógrafo y un cinematógrafo mediante sincronía electromecánica, al que va asociado un sistema de amplificación por aire comprimido. El diseño y puesta a punto del sistema corre a cargo de Georges Laudet mientras, colaborando en el proyecto con los ingenieros y técnicos de la compañía, se encuentra el prestigioso inventor Georges Demenÿ.

Las películas se sirven a los distribuidores y exhibidores acompañadas de rollos fonográficos de cera para la sonorización, los cuales serán más adelante sustituidos por discos de piedra. Las bandas, en blanco y negro, con una longitud entre 50 y 80 metros, resultan bastante caras, costando entre 100 a 200 francos-oro cada una, mientras el precio del disco se sitúa entre 5 y 18 francos. La presentación de la primera fonoescena tiene lugar en la Sociedad francesa de Fotografía el 12 de septiembre de 1902, obteniendo un éxito fulminante.

La vie et la passion du Christ

Vida, pasión y muerte de nuestro Señor Jesucristo

D: Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet. **F:** Joseph Louis Mundvillier. **Dec:** Lorant Heilbronn. **P:** Charles Pathé para Pathé Frères. **E:** diciembre de 1902. **Dur:** 45 min. en 39 escenas reunidas en 4 episodios. **País:** Francia.

Sucesión de escenas:

1.- *La Anunciación.* Un Ángel anuncia a María que ha de ser madre del Hijo de Dios. 2- *La estrella misteriosa.* Los pastores y los Magos son conducidos a Belén. 3.- *La adoración de los Magos.* Los Magos adoran a Jesús que ha nacido en un portal. 4.- *La huida a Egipto.* Enterados de las intenciones de Herodes, José, María y el Niño, emprenden el camino a Egipto. 5.- *Jesús entre los doctores.* El niño Jesús discute con los rabinos judíos. 6.- *La Sagrada Familia.* 7.- *Las bodas de Caná.* 8.— *Jesús y la samaritana.* 9.- *La Pesca milagrosa.* 10.- *La multiplicación de los panes y los peces.* Ante la falta de comida para todos los asistentes, Jesús hace un milagro: la multiplicación. 11.— *Jesús anda sobre las aguas.* 12.- *La transfiguración.*

13.- *La resurrección de Lázaro.* 14.- *La entrada en Jerusalén.* 15.- *Jesús arroja a los mercaderes del Templo.* El Hijo de Dios expulsa a los comerciantes de la casa del Padre. 16.- *La Santa Cena.* Jesús comparte con sus discípulos la Última Cena. 17.- *Jesús en el huerto de los Olivos.* Con sus dudas, Jesús habla con su Padre en oración. 18- *El beso de Judas. El arresto.* Con un beso en la mejilla, Judas entrega a Jesús. 19.- *Jesús ante Pilato.* Poncio Pilato se lava las manos y da vía libre a la ejecución de Jesús. 20.- *La flagelación.* Jesús es brutalmente torturado.

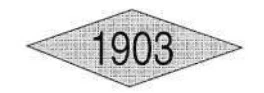
21.- *La coronación de espinas.* Entre las burlas de los opre-

sores, le colocan una corona de espinas al llamado rey de los judíos. 22.- *Jesús es presentado al Templo.* 23.- *Jesús sucumbe bajo el peso de la cruz.* 24.- *El milagro de la Verónica.* 25.- *La Crucifixión.* Jesús es crucificado en el Monte Gólgota. 26.- *La muerte de Cristo.* Tras una larga agonía, el Hijo de Dios deja de existir. 27.- *El descenso de la cruz.* 28.- *Jesús colocado en la tumba.* 29 - *La Resurrección.* Al tercer día, Jesús resucita. 30.- *El Ángel y las Santas Mujeres.* 31.- *La Ascensión.* Como había anunciado, Cristo asciende a los Cielos. 32.- *Apoteosis.*

Recogiendo la tradición instaurada por los espectáculos de linterna mágica, el cine recurre desde el principio a representar la Pasión de Cristo en producciones de prestigio. Así, en corto período de tiempo, se ha podido contemplar la aclamada versión de Léar, la de Georges Hatot para Lumière. interpretada por campesinos checos, y *The Passion Play of Oberammergau* de Richard G. Hollaman para el Eden Musee.

La versión de Pathé está realizada por Ferdinand Zecca, con quien colabora Lucien Nonguet, otro de los directores de la casa. Con una cuidada puesta en escena directamente inspirada en la imaginería tradicional y en lienzos clásicos como *La última cena* de Leonardo Da Vinci, van desfilando los momentos más importantes de la vida de Cristo a través de cuadros independientes. Pese a su planteamiento teatral y su estética de telones pintados, la película posee una agilidad narrativa merced a la disposición pluripuntual de la cámara o las tomas panorámicas para visualizar las grandes escenografías en toda su inmensidad, un terreno en donde Zecca sí supera a su eterno rival Méliès.

Se ruedan 18 cuadros en 1902 que se amplían en 14 más en 1903, con lo que la obra completa alcanza un total de 630 metros de longitud. La serie logra un éxito extraordinario que posibilita a la Pathé vender millones de copias de la obra. La casa oferta a los distribuidores la posibilidad de elegir entre las diferentes versiones de que dispone en 32, 20 ó 12 cuadros -reducidas o completas-, según la longitud que deseen proyectar. El aplauso del film suscita un gran número de imitaciones, como una de la Warwick en 1905 rodando la Pasión de Horitz y otra de 1906, para la Gaumont, que dirigen Alice Guy y Victorin Jasset. En 1907, la propia Pathé realiza una nueva versión. Exhibida en Nueva York en 1909, la serie contribuye a apuntalar las finanzas de Adolph Zukor, futuro jefe de la Paramount. Su éxito será tan duradero que todavía en 1925 seguirá exhibiéndose.



Life of an American Fireman

Salvamento de un incendio
Vida de un bombero americano

D: Edwin Stratton Porter. **G:** Edwin S. Porter. **F:** Edwin S. Porter. **P:** Edwin S. Porter para Edison Manufacturing Company. **E:** 28 de enero de 1903. **Dur:** 130 metros (6 min. aprox.). **País:** EEUU.
I: Vivían Vaughan (mujer víctima del incendio), James H. White (bombero que se lanza del vehículo en marcha), Flynn (conductor), Hook (bombero de la primera escala), Strasse (bombero con la escala), Judd (bombero con la escala), Dobbins (bombero con la manguera), Ohiman (bombero con la manguera), Blair (ingeniero jefe del departamento Orange East), Hodgkinson (jefe de bomberos).

Desglose:

1.- *Visión del bombero de la mujer y el niño en peligro.* El jefe de bomberos está sentado en su despacho. Tras leer el periódico de la tarde se queda adormilado y sueña con que su mujer pone a su hijito en la cama. Al despertarse se incorpora de la silla, está nervioso, pensando que en ese momento muchas personas pueden encontrarse en peligro por el fuego.

2.- *Una alarma de fuego de Nueva York.* En la calle, una alarma para ser pulsada sólo en caso de incendio, es activada por un señor y, a través de esa corriente eléctrica, el departamento de bomberos de la ciudad recibe el mensaje.

3.- *El interior del dormitorio del parque de bomberos.* En una hilera de camas descansan plácidamente los bomberos. Al sonar la alarma, todos saltan al suelo y se visten en pocos segundos. Uno tras otro, se deslizan por la barra que les lleva al piso de abajo.

4.- *Interior de la sala de bombas.* Los caballos son sacados de sus establos y atados a las máquinas. Los bomberos suben a ellos y parten rumbo al siniestro.

5.- *La aparatosa salida.* Los hombres se ajustan sus cascos y su ropa para el fuego. El humo sale por las chimeneas de los motores de las máquinas antiincendios de los carros.

6.- *Carrera hacia el fuego.* Los carros de los bomberos surcan las amplias calles de la ciudad a toda velocidad.

7.- *La llegada al incendio.* Los bomberos llegan al edificio

siniestrado, ordenan las máquinas y separan los caballos de los carros mientras lanzan agua sobre las llamas. En su interior, una mujer y un niño se encuentran rodeados de fuego y humo. La mujer cae sobre la cama desvanecida. Un bombero logra entrar en la habitación tras romper la puerta con un hacha, luego ordena a sus compañeros poner la escala y desciende con la mujer colocada sobre su espalda. La mujer recupera la conciencia y alerta al bombero que su hijo ha quedado en la casa. El bombero vuelve a subir a la casa. Al poco regresa con el niño sano y salvo y se lo entrega a su madre.

Después de que un incendio arruinara su pequeño negocio de cámaras y proyectores, Edwin Straton Porter se pone a trabajar para la Edison Company y, al poco tiempo, ya se ha convertido en el brazo derecho del mago de New Jersey. En 1897 la filmación de la investidura del presidente McKinley se convierte en uno de sus trabajos más destacados.

El gran acierto de Porter consiste en alimentar su talento con la asimilación de los hallazgos narrativos de otros grandes pioneros del cinematógrafo, como Méliès, Zecca, Smith o Williamson. Así, durante la concepción de *Life of an American Fireman,* Porter va a tener el *Fire!* de Williamson presente en todo momento. Ya al comienzo de la película, el realizador nos obsequia con un primer plano de una mano accionando un avisador de incendios. Además de resultar funcional, la secuencia posee un cierto componente dramático. La filmación del incendio se realiza en la casa de un tal Lanzillo, que ha sido parcialmente destruida por el fuego hace un año. Para que la acción resulte verosímil, James White, mánager de la compañía, ordena introducir en la vivienda varias latas rellenas de sustancias inflamables capaces de producir un humo denso. El rescate de las llamas de la madre con su hijo, en el que participan auténticos miembros del Cuerpo de Bomberos de Orange, East Orange y Nueva York, resulta magnífico. Como complemento al film, el realizador recurre a imágenes reales de archivo que muestran incendios y trabajos de varios cuerpos de bomberos, tomadas en diferentes ciudades americanas. Todo el material es montado en base a dos acciones paralelas, la de la horrorizada familia en la casa incendiada y el salvamento de los bomberos. Ésta alternancia dramática sirve a Porter para generar el suspense preciso mientras la imagen nos traslada del interior al exterior del edificio sin perder la unidad de acción. Todo ello es rematado por un *happy end* que sirve de perfecto colofón al intenso climax.

El rodaje de la película finaliza en diciembre de 1902. Tras una sonora promoción, el estreno tiene lugar en el Museo Huber de Nueva York, local contratado por la Kinetograph Company y pronto adquiere una enorme repercusión. Además, el film supone un jalón fundamental en la consolidación de la técnica narrativa y en el asentamiento del montaje como elemento diegético.

Mary Jane's Mishap / Don't Fool with the Paraffin

Los contratiempos de Mary Jean
Las aventuras de Mary Jean

D: George Albert Smith. **P:** George Albert Smith. **E:** febrero de 1903. **Dur:** 76 metros (5 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.



En la cocina, la desaliñada sirvienta Mary Jane, aún medio dormida, bosteza y se estira perezosa antes de iniciar las tareas matutinas. La despistada se acuerda de repente que tiene que encender el fuego y así lo hace. Luego comienza a dar lustre a los zapatos cuando un inoportuno picor nasal hace que Mary se pase el cepillo por la nariz, manchándose la cara de betún. La criada se mira en el espejo y se divierte al comprobar el manchón en su rostro. Entre risas y muecas se lo arregla hasta simular un bigote. Luego se lo borra como puede.

La mujer continúa limpiando pero, al darse cuenta de que el fuego se apaga, intenta avivarlo con un fuelle. La inutilidad de su acto le hace recapacitar y al poco da muestras de alegría por la nueva idea que surca su mente. Siguiendo su plan, Mary toma un bote de parafina y vierte su contenido dentro del horno. Luego deposita una cerilla en su

interior, lo que provoca una explosión tan grande que parece volatilizar a la inconsciente mujer. El cuerpo de la criada sale proyectado por la chimenea y al poco caen sus pedazos sobre el tejado.

Tiempo después, en la lápida del cementerio, donde descansan los restos de la infortunada, reza la inscripción: *Aquí descansa Mary Jane, que encendió un fuego con parafina. Descanse en piezas.* Un jardinero que barre el lugar indica la tumba a una mujer que se ha acercado a dar su último adiós a Mary. La mujer llora desconsolada. Otras tres personas llegan con idéntico propósito y se mueven en torno al sepulcro. Pero la aparición del espectro de la muchacha hace que todos se dispersen rápidamente. El fantasma busca algo con gran interés, se trata de la lata de parafina. Una vez la ha encontrado, vuelve a acostarse tranquilamente en su tumba con ella en sus manos.

Incansable investigador y uno de los primeros cineastas en recurrir al montaje cinematográfico para la confección de sus films, George Albert Smith se dispone a inaugurar su nuevo estudio con el rodaje de uno de sus trabajos más perfectos, la obra macabra *Mary Jane's Mishap.* Pese a ser una comedia desenfadada y muy divertida -su humor negro queda patente en el epitafio sobre la tumba de la desgraciada que ha saltado por los aires: «descanse en piezas»-, el punto fuerte del film no es, sin embargo, su línea argumental. En ese sentido, la película resulta un calco de *The Finish of Bridget McKeen* (1901) de Edison, donde una mujer muere al manipular una estufa y en su tumba queda escrito un epitafio similar: «At rest. Herre lies the remains of Bridget McKeen. Wha started a fire with kerosine». Lo realmente impresionante del film es el formato técnico en el que Smith nos lo presenta, en tanto que contribuye al establecimiento de nuevos elementos narrativos en el arte cinematográfico.

El realizador puebla la película de los trucos de los más diversos géneros: sobreimpresiones, persiana horizontal altobajo, planos medios, planos americanos, primeros planos, alternancia sistemática de planos de unión y de planos de aproximación. Entre semejante despliegue, el realizador acierta a seguir con su cámara los desplazamientos de la protagonista y responde a las necesidades dramáticas del guión con un montaje muy desarrollado. Nunca la acción seguida durante todas sus fases se ha exhibido con una integridad semejante. Para potenciar la fuerza del *gag* principal, la protagonista se permite el descaro de implicar al espectador en su despropósito y, antes de verter la parafina en

el horno, nos guiña el ojo con complicidad.

Mientras el film logra el éxito entre el público, Smith culmina las investigaciones que viene realizando desde 1902, encaminadas a encontrar una alternativa al sistema de coloreado manual habitual, con la presentación en 1906 de un procedimiento de grabación directa en bicromía, el *kinemacolor*.

A Daring Daylight Burglary

Audaz robo en pleno día

D: Frank Mottershaw. **F:** Frank Mottershaw. **P:** Sheffield Photographic Company. **Dis:** Charles Urban Trading Company. **E:** abril de 1903. **Dur:** 79 metros (3 min. y medio aprox.). **País:** Gran Bretaña.
I: Brigada de bomberos y Cuerpo de policía local de Sheffield.

Un hombre con visera salta la tapia de una vivienda privada y entra en la casa tras forzar una ventana con la intención de robar. Pero un niño, que ha presenciado la escena, corre veloz a dar aviso a la policía. Dos agentes se personan rápidamente en el lugar y, saltando la cerca, entran en la casa tras los pasos del delincuente.

El ladrón consigue llegar al tejado donde el policía le da alcance. Cerca de la chimenea, tiene lugar una violenta pelea, consecuencia de la cual el ladrón se precipita al suelo, quedando tumbado sobre él. El policía desciende y valora el estado del ladrón que ha quedado inconsciente. Pasan dos coches por la carretera hasta que llega la ambulancia que viene a recoger al hombre herido. Sacando una camilla del coche, depositan en ella al ladrón pero, en ese preciso instante, el delincuente recupera la consciencia y huye.

Tras un forcejeo con uno de los policías, el ladrón escapa saltando un muro bajo. A la carrera, el delincuente inicia un vertiginoso descenso por una pedregosa ladera, con dos servidores de



la ley pisándole los talones. Luego cruza un riachuelo saltando entre las rocas con los policías cada vez más cerca. Pero el ladrón logra aventajarles lo suficiente para subirse a un tren cuando éste ya está en marcha. Uno de los agentes, que llega al andén sólo instantes después, se lamenta de su mala suerte. Creyéndose finalmente a salvo, el ladrón se baja en la siguiente estación en cuyo andén le espera un policía que ha sido avisado del caso mediante el telégrafo. Un empleado del ferrocarril ayuda al agente a esposar al ladrón que ofrece cierta resistencia. El policía se lleva a su prisionero ante la atenta mirada de varios curiosos.

Films como *A Daring Daylight Burglary* contribuyen a convertir a Frank Mottershaw, un antiguo propietario de una tienda de fotografía en Sheffield y especialista en el manejo de la linterna mágica, en uno de los grandes innovadores del arte cinematográfico inglés. Con su realización, Mottershaw se suma además a la moda sobre historias de crímenes que en estos años invade la pantalla británica.

Convergen en la película elementos ya presentes en varios cortos de la llamada escuela de Brighton. Asimilando tanto la persecución de *¡Para, ladrón! (Stop Thief!* 1901), como el protagonismo otorgado al edificio en *Fuego (Fire!* 1902), ambos de James A. Williamson, Mottershaw acierta a combinarlos de manera inteligente. La sordidez de los escenarios naturales y la utilización de localizaciones auténticas contribuyen asimismo a dotar al film de una verosimilitud y realismo desconocidos hasta la fecha. Un ritmo trepidante, acción brutal y mugrientos escenarios definen la estética de una película minuciosamente elaborada y que cuenta con el concurso de la Brigada de bomberos y la policía local de Sheffield.

Mottershaw desafía ciertas convenciones fílmicas, como la disposición de la cámara en relación con la acción y otras máximas de rodaje hasta este momento inamovibles. De ese modo, la original angulación de la cámara en la escena inicial mientras contempla el asalto de un atracador a una mansión hace que el momento rebose autenticidad, a la vez que concede la impresión al público de que es un improvisado espectador del evento. El final feliz, que muestra la detención del ladrón al bajar del tren, gracias a un aviso recibido por telégrafo, resulta igualmente espléndido.

Charles Urban paga 50 libras por los derechos de distribución del film en Gran Bretaña, donde obtiene un éxito muy superior al de otros del mismo estilo. En los EEUU, la cinta es distribuida por la Biograph Company con resul-

tado similar. Como viene siendo habitual, la Edison Company piratea la película y obtiene beneficios sin compensar al original, además Porter tomará buena cuenta del film al realizar *The Great Train Robbery* para la misma productora.

Desperate Poaching Affray

Violenta reyerta con cazadores furtivos

D: Walter Haggard. **P:** Walter Haggard. **Dis:** Gaumont Company. **E:** junio de 1903. **Dur:** 67 metros (3 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

Dos cazadores furtivos son sorprendidos en medio del bosque intentando colocar una red para atrapar a los animales. Los socios del coto se lanzan a la persecución de los delincuentes. Alertada la policía, varios agentes se suman al intento de captura. Los ladrones saltan una cerca y los perseguidores les siguen a corta distancia. Sólo unos perros pequeños quedan descolgados. Los bandidos comienzan a disparar sobre sus perseguidores alcanzando a uno de ellos. En el reparto de disparos, uno de los bandidos es herido en un brazo. Los perseguidores consiguen dar alcance a los ladrones pero éstos, lejos de darse por vencidos, se resisten con gran violencia y, después de una ruda batalla, consiguen escapar de nuevo.

Los dos malhechores corren a través de un estrecho sendero seguidos a muy poca distancia por los cazadores y los servidores de la ley. Ante su proximidad, los ladrones disparan sus armas sobre dos de sus perseguidores que se desploman a ambos lados del camino. Los fugitivos llegan hasta una charca donde de nuevo son alcanzados y tiene lugar un intercambio de golpes, pero otra vez consiguen zafarse de la policía y huyen hacia otro lugar. Sin embargo, al poco tiempo, los dos delincuentes han vuelto a la charca, ya que los perseguidores les han cerrado el paso. Cercados por ambos lados, policías, por una parte, y cazadores, por la otra, los ladrones, exhaustos, son finalmente capturados.

Tomando como referencia los film de crimen-persecución realizados por Frank Mottershaw para la Sheffield Photographic Company y muy especialmente su exitoso *A Daring Daylight Burglary,* Walter Haggard da otra vuelta de tuerca al género con la puesta en pantalla de *Desperate Poaching Affray.*

Para referir la historia, Haggard utiliza avanzados pro-

cedimientos narrativos, como una toma panorámica en el seguimiento de la acción, un elaborado montaje y el uso del procedimiento campo-contracampo, consistente en una alternancia de planos donde el último se opone al punto de mira del anterior. Efecto que el británico Alfred Collins utilizó por vez primera en *Boda dentro de un automóvil (The Runaway Match).*

Mediante el acercamiento de la cámara a la acción, Haggard logra transmitir una sensación de inusitado realismo, cercano al documental, con lo que la narración adquiere una fuerza extraordinaria. A un ritmo trepidante, perseguidores y perseguidos circulan una y otra vez por delante de la cámara, se acercan a ella o se salen del encuadre en su fuga acelerada para volver siempre al cuadro, en un discurrir de sabios planos que expresan la urgencia de los acontecimientos. Sorprende, además, la alta dosis de violencia incluida en la historia con sucesivos intercambios de disparos y enfrentamientos cuerpo a cuerpo que, en definitiva, constituyen la base de la historia. Esta va a ser precisamente la gran baza del film a la hora de conectar con el gran público.

La película consigue un éxito extraordinario, siendo la Gaumont Company la encargada de su distribución internacional. Sin embargo, problemas de *copyright* evitan el que el film sea estrenado en los EEUU y, en su lugar, numerosas y burdas copias circularán libremente por el país del dólar.

The Gay Shoe-Clerk

El alegre zapatero



D: Edwin S. Porter. **F:** Edwin S. Porter. **P:** Edwin S. Porter para Edison Manufacturing Company. **E:** agosto de 1903. **Dur:** 23 metros (1 min. aprox.). **País:** EEUU.

En una tienda de calzado, un joven empleado se encuentra ordenando el género, que está colocado en una gran estantería situada en la pared del fondo. En ese momento hacen su entrada en la tienda una joven con un vestido negro, acompañada de su

señora de compañía. Ésta se sienta en un banco y el empleado le hace entrega de un periódico que ella comienza a leer. El vendedor se dirige entonces a la más joven a quien no parece gustarle el primer zapato que le muestra. Sí, en cambio, el segundo y por ello la muchacha coloca su pie izquierdo en el probador y levanta ligeramente su vestido para facilitar la labor del empleado.

El empleado comienza a ajustar el calzado a la joven. Ésta procede a levantarse la falda poco a poco, dejando cada vez más al descubierto sus bellas piernas que se encuentran adornadas por unas sugerentes medias rayadas. Esto provoca en el dependiente un cierto nerviosismo mientras continúa componiendo una interminable lazada en el calzado de la muchacha. El vendedor, sin embargo, parece haber entendido el mensaje de la joven clienta y le acaricia el tobillo. Desde su asiento, el hombre se incorpora hacia delante acercándose a la joven y la besa, acto al que ella corresponde. En ese instante, la vieja aparta la vista de su lectura y, al presenciar la escena, se levanta rápidamente comenzando a golpear con su paraguas una y otra vez al vendedor, que cae al suelo. Luego, agarrando a la joven por el brazo, la saca fuera del establecimiento, al mismo tiempo que el empleado sale corriendo hacia el otro lado con las manos colocadas en su dolorida cabeza.

El género de comedia picante encuentra el beneplácito de un público -fundamentalmente masculino-, dando lugar a que productos de tipo erótico proliferen sin cesar. *The Gay-Shoe-Clerk* está producida por Edison y se inspira directamente en precedentes similares como *Grandma's Reading Glass* de G.A. Smith (1900), *No se ponga alegre con su manicura (No liberties, Please / Don't get gay with your Manicure)* de la Biograph (1902), o *La Soubrette ingeníense* de Ferdinand Zecca (1902).

La película se rueda en el New York Studio el 23 de julio de 1903. Unas fechas de vacaciones estivales, cuyo aire lúdico se transmite a la obra. A mitad de camino entre el trabajo y el juego, la elaboración de la historia sirve de relajo a los trabajadores que participan en esta película breve, rodada en sólo tres planos. Uno de ellos, precisamente, el que muestra el tobillo de la joven compradora, es el origen del film. Se trata de un *primer plano narrativo,* inserto sin la necesidad de un *caché* interpuesto entre sujeto y objetivo.

Se observa, respecto a la cinta de Smith, un importante avance sintáctico ya que el primer plano no se presenta como un *plano subjetivo* de ninguno de los personajes. La cercana observación del tobillo de la mujer, utilizado como objeto del deseo, no está ahora justificada por la

mirada del alegre zapatero: no es ésa su perspectiva. La figura del *voyeur* se amplía al convertirnos a nosotros los espectadores, en únicos receptores de ese punto de vista. Hasta tal punto este primer plano resulta una abstracción, en su intención de captar la atención del público, que ni el fondo ni el vestido de la dama corresponden a los exhibidos por su personaje en las tomas precedentes. Pequeño detalle que no evita el que la unidad narrativa sea salvaguardada por un acertado montaje.

Como en todos los finales punitivos, el desgraciado empleado obtiene «su merecido». Si el criado en *La Soubrette ingenieuse* recibía un puntapié, en esta ocasión el osado vendedor es «obsequiado» con una lluvia de paraguazos en la espalda.

Le royaume des fées
30.000 lieues sous les mers

El reino de las hadas

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès, basado en *La Belle au Bois Dormant* de Charles Perrault y en *La Biche au Bois* (1845), de los hermanos Goignard. **P:** Georges Méliès. **E:** septiembre de 1903. **Dur:** 320 metros (16 min. y medio aprox.). **País:** Francia.
I: Georges Méliès (príncipe Bel Azor), Bleuette Bernon (el hada Aurora).

En la sala del trono del rey Laurent, se anuncian los esponsales del príncipe Bel Azor, número veinticuatro de la dinastía, con la princesa Azurine. Las hadas Aurora, Poder, Fecundidad y Fortuna llevan regalos a los futuros esposos. Pero una pérfida bruja, ofendida por no haber sido invitada a la boda, lanza una maldición contra el matrimonio pese a las súplicas de Bel Azor.

La princesa se retira a su estancia cuando cuatro demonios hacen su aparición. Los diablos introducen a la muchacha en un carro de fuego y se fugan con ella a través del espacio. La alarma en el castillo no ha podido evitar el rapto de Azurine, lo que llena a todos de consternación. Ayudado por el genio de la invulnerabilidad y por el hada Aurora, Bel Azor se lanza al rescate de su amada en una galera real y provisto de una armadura y una espada.

Durante la travesía se desencadena una terrible tempestad que hace que la nave choque con unas rocas y naufrague. En el fondo del océano, Bel Azor es salvado por la reina de las sirenas, quien enseña al náufrago las maravillas de las profundidades. Luego la

reina le conduce a presencia del rey Neptuno, que presta ayuda a Bel Azor para regresar a tierra firme.



Una especie de ballena trolebús traslada al príncipe a una terrible caverna desde donde se divisa la torre en la que se encuentra prisionera su amada. Dejándose caer por un precipicio, Bel Azor llega finalmente al castillo del Diablo; allí está teniendo lugar la asamblea de las brujas. El príncipe consigue sobrepasar los obstáculos incendiarios que ha dispuesto contra él un diablo. La bruja se lanza al agua para abortar los planes del príncipe, pero perece en una turbina entre grandes aspavientos. Azurine es finalmente rescatada.

La boda se realiza entre la euforia general donde un vástago de la pareja anuncia simbólicamente su pronta llegada al mundo.

En este año, el mago de Montreuil ha recurrido asiduamente a temas fantásticos como fuente de inspiración. Sirva como muestra algunos de los films realizados por Méliès en los últimos meses: *El pozo encantado (La puit fantastique), La llama maravillosa (La flamme merveilleuse), La venganza del brujo (Le sorcier)* o el más reciente *El monstruo (Le monstre).* En esa misma línea, Méliès dirige *Le royaume des fées,* que está basada en la célebre obra fantástica de los hermanos Goignard *La cierva en el bosque,* creada en 1845 y representada en el Châtelet en varias ocasiones, así como en el celebérrimo cuento de Charles Perrault *La bella durmiente de bosque.* Rodada en el verano de 1903, se convierte en la película más larga de Méliès hasta el momento, al sobrepasar por primera vez los trescientos metros.

A lo largo de sus treinta y dos cuadros, el film se somete al esquema característico de las *féeries* de Méliès, tanto plásticamente como en la disposición escénica de los personajes. Hombre de hábitos arraigados, el realizador no olvida incluir la apoteosis final ni el alegre cuadro viviente donde los personajes regresan a escena

para despedir la representación. Pero en esta ocasión, con un Méliès todavía más inspirado que de costumbre, la película va a significarse como una de sus obras cumbres.

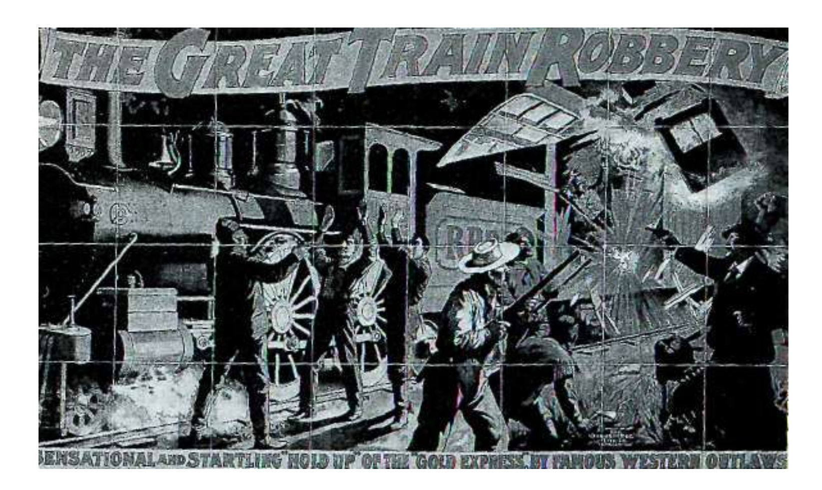
Su elaboradísima plástica, donde sobresalen suntuosos decorados desarrollados en altura y profundidad -a destacar la belleza del Palacio de las Langostas-, es combinada con variados trucajes como paradas de cámara, fundidos encadenados, sobreimpresiones, pirotecnia o maquetas, y rematado todo ello con avanzados procedimientos de montaje. Son, sin duda, los decorados submarinos donde los efectos especiales adquieren una vital importancia. Directamente inspirados en *Visite sous-marine du Maine* (1898), superan, sin embargo, a éstos sobradamente.

Resulta una grata sorpresa descubrir que el cuadro treinta está rodado en exteriores, donde Méliès acierta a mostrarse a sí mismo descendiendo de un caballo auténtico.

The Great Train Robbery

Asalto y robo a un tren

D: Edwin Stratton Porter. **G:** Edwin S. Porter, B. Martinetti, adaptada de una pieza popular del Oeste Americano. **F:** Edwin S. Porter, Blair Smith. **Mon:** Edwin S. Porter. **P:** Edwin S. Porter para Edison Manufacturing Company. **E:** 1 de diciembre de 1903. **Dur:** 15 min. **País:** EEUU.
I: George Barnes (un bandido), A.C. Abadie (sheriff), Max Aronson G.M. Anderson (un bandido, pasajero del



tren, el maquinista del tren), Justus D. Barney (jefe de la banda de bandidos), Walter Cameron (sheriff), Marie Murray, Frank Hanaway, Tom London, Stella White, Morgan Jones.

En una estación de ferrocarril, dos atracadores entran en la oficina del telegrafista. Tras dejarle sin sentido le atan, mientras el tren se detiene. Cuando se está procediendo a recargar de carbón la locomotora, otros cuatro bandidos se unen a sus compañeros para perpetrar el atraco. Al oír los disparos, el guardián del vagón correo intenta asegurar la caja fuerte y lanza la llave fuera del vagón; pero los bandidos, que irrumpen allí justo en ese momento, le matan de un tiro. Luego hacen explotar la caja fuerte.

En su propósito de detener la locomotora, los bandidos golpean salvajemente a uno de los conductores y luego lo arrojan fuera del tren. Una vez han conseguido parar el convoy, encañonan al otro conductor para que separe la locomotora del resto de los vagones. Los pasajeros son obligados a descender y colocados en línea junto a las vías. Uno a uno, los ladrones van vaciando sus carteras y equipajes. Un pasajero, que intenta escapar, es abatido a tiros por la espalda.

Los atracadores suben a la locomotora y recorren una breve distancia antes de saltar de ella a tierra. Luego descienden por una colina, atraviesan un riachuelo y se montan en sus caballos.

Cuando en la estación del ferrocarril, la hija del telegrafista descubre lo que ha sucedido, desata a su padre y hace sonar la alarma. El telegrafista interrumpe un baile que está teniendo lugar en unos cercanos establos, y anuncia el atraco. Los hombres forman una patrulla y persiguen a los atracadores hasta dar con ellos. Uno de los bandoleros cae muerto a causa de un disparo. Los demás llegan a un bosque y se ponen a repartirse el botín, pero son rodeados por la patrulla. Tras un tiroteo, los tres bandidos son abatidos.

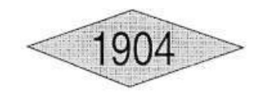
El jefe de los bandidos apunta a la cámara con su pistola y dispara.

El nacimiento del western se remonta a los mismos orígenes del cine, atribuyéndose a Edison los primeras películas del Oeste, con unas escenas de Búfalo Bill en el circo filmadas por Dickson, o su posterior *Cripple Creek Bar Room* (1898). La Biograph, productora rival de la Edison, realiza también primitivas muestras del género.

The Great Train Robbery se halla inspirada en un hecho real y para su traslación a la pantalla Edwin S. Porter tiene bien presentes dos films fundamentales del británico Frank Mottershaw;

Ataque a una diligencia en el siglo pasado (Robbery of the Mail Coach) y *A Daring Daylight Robbery,* que Edison ha distribuido tan sólo unos meses antes en los EEUU. Como ya desarrollara en su magnífica *Life of an American Fireman,* estrenada a primeros de año, Porter simultanea acciones paralelas mediante un montaje alternado, pese a no volver nunca de perseguidor a perseguido. Además, el realizador no descuida la unidad narrativa ante la diversidad de escenarios en los que transcurren los hechos. En su exposición, Porter plantea por vez primera soluciones netamente fílmicas, en lo que supone un importante avance en la sintaxis cinematográfica. La película no sólo acierta a mezclar con audacia exteriores rodados en un suburbio neoyorquino con decorados en estudio, sino que además presenta movimientos de cámara sorprendentes y hace gala de un ritmo poderoso que va *in crescendo* hasta el desenlace final.

Salvo la figura del héroe individual y la presencia de indios, todos los elementos que han de caracterizar al género en el futuro están presentes en el film. La película provoca enorme interés y excitación entre el público desde su estreno el Huber's Museum de Nueva York el 1 de diciembre de 1903 y, a las pocas semanas, el film es exhibido simultáneamente en ocho teatros de la ciudad. Las primeras copias en distribución incluyen una secuencia coloreada a mano y varios virados. El público no solamente acepta la película sino que se vuelve loco con ella. Será ampliamente copiada e imitada, y su éxito, mantenido durante muchos años, la convertirá en la principal atracción de los *nickelodeons* que surgirán sin cesar gracias a ella.



Personal
Matrimonio por anuncio



D: Wallace McCutcheon. **F:** Arthur Marvin, Billy Bitzer. **P:** Wallace McCutcheon para American Mutoscope and Biograph Company. **E:** junio de 1904. **Dur:** 117 metros (5 min. 30 seg. aprox.). **País:** EEUU.
I: Florence Auer, Sidney Olcott, Robert Vignola, Eddie Dillon.

Alphonse, un noble francés, inserta un anuncio en la columna personal del diario *Herald:* «Joven francés, caballero, recientemente llegado a este país, desea contactar con chica americana apuesta. Objetivo: contraer matrimonio. Será en el Grant Tomb a las diez de esta mañana, llevar violetas en el ojal». Alphonse se viste rápidamente con su mejor ropa para acudir a la cita, seguro de encontrar una rica y guapa señorita. Aunque llega un poco antes de la hora determinada, para entonces ya se encuentra en el lugar acordado una viuda con su hija pequeña, que mira al francés con interés. Alphonse fija, sin embargo, su atención en una bella muchacha, a la que se presenta. Pero, tan sólo escasos segundos después, el lugar se encuentra inundado de señoritas con idéntico propósito, que rodean al asustado extranjero.

Los intentos de Alphonse por escabullirse resultan infructuosos, ya que siempre hay una mujer que le corta el paso. Las candidatas comienzan a ponerse nerviosas y agarran a Alphonse, cuyas extremidades llegan a correr peligro de desgarro. Finalmente, el caballero, muy asustado, consigue librarse por un instante de las zarpas de las mujeres

y, a la carrera, abandona el Grant Tomb, seguido por una nube de faldas.

La persecución continúa a través de un terraplén, donde muchas de las mujeres resbalan, dando con sus posaderas en el suelo. En el curso de la misma, una mujer queda atascada en una cerca y otra está punto de caer desde un tablón al agua mientras atraviesa un arroyo. Exhausto y casi sin respiración, Alphonse se refugia tras unos arbustos. Pero su escondite es descubierto por una candidata, quien, sacando un revólver de su bolso, obliga al hombre a incorporarse y le reclama para ella. Alphonse parece aceptar su suerte así como las otras mujeres, que felicitan a la joven reconociendo en ella a la ganadora. Todos se dirigen hasta el Juzgado de Paz más cercano.

Wallace McCutcheon, productor y realizador de origen británico, ha quedado, tras la retirada de Dickson, como director oficial de la Biograph. McCutcheon, que ya ha demostrado sobradas dotes para la comicidad con *El bromista (The Moonshiners,* 1904), se suma a la moda británica del cine de persecuciones con *Personal,* que constituye la primera obra americana de ese género. Pero el film no deja de incorporar asimismo el toque cómico de producciones previas de la Biograph, como *Nest,* que han otorgado la compañía un sello inequívoco.

Personal no destaca por la planificación muy elaborada de las escenas ya que, a todo lo largo del film, los actores se limitan a llegar a la cámara desde lejos y rebasarla. Frente a eso, el argumento es muy divertido, garantizando carcajadas de principio a fin, a lo que hay que añadir la presencia de un cierto tono erótico. Efectivamente, durante la persecución, algunas mujeres deben sortear diversos obstáculos y para ello recogen sus ropas, dejando al descubierto atractivas partes de su anatomía. Como además el rodaje tiene lugar a comienzos de junio de 1904 y la climatología permite filmarlo en su mayor parte en exteriores, la cinta posee una frescura sorprendente.

La política comercial de la Biograph consiste habitualmente en vender los films a un precio fijo por cierta longitud de celuloide. Sólo si se trata de un film que consideran de producción, como ocurre en este caso, la película se estrena, primero, en las grandes ciudades a través de un circuito exclusivo y, después, se distribuye por el general, al precio fijo ya establecido.

El film se estrena en junio de 1904 en el Keith's Union Square Theatre de Nueva York y en otros cines de la casa Keith. El pase se complementa con otros cortos de la productora como *The*

Escaped Lunatic, Kit Carson, Out in the Streets, o *The Moonshiners.* El fantástico éxito que logra el film en USA se repite semanas más tarde en Europa y determina la avalancha de carreras-persecuciones que van a rodarse por todo el continente en los años siguientes. Porter hará un *remake* en 1904, usando la misma localización que la Biograph -Grant's Tomb- titulada *Women Pursue their Quarry.* En Francia, Heuzé y Georges Hatot realizan *Dix femmes pour un mari.* En España, sus dos principales realizadores, Fructuoso Gelabert y Segundo Chomón elaboran *Los guapos de la vaquería del parque* y *Los guapos del parque* respectivamente en 1905. En 1906, la Biograph rodará una nueva versión de *Personal,* titulada *Wanted, a nurse.*

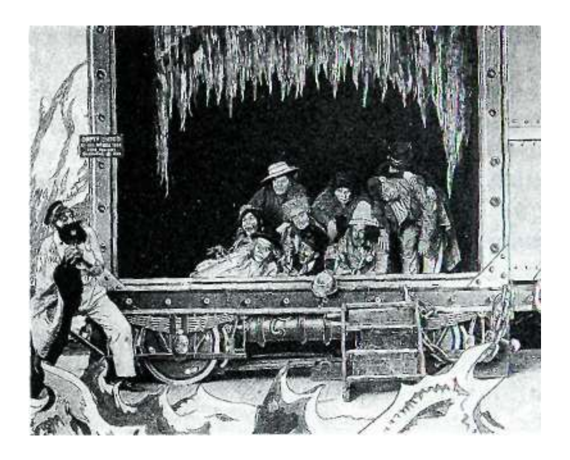
Voyage à travers l'impossible

Viaje a través de lo imposible

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès, basado en obras de Julio Verne y Adolphe Philippe d'Ennery. **P:** Georges Méliés para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** 12 de octubre de 1904. **Dur:** 470 metros (19 min. aprox. más 2 min. 30 seg. el suplemento). **País:** Francia.
I: Georges Méliès (profesor Mabouloff), Fernande Albany (señora Latrouille), May de Lavergne (una enfermera), Jehanne d'Alcy (una campesina).

El audaz plan del profesor Mabouloff para llegar al sol es acogido con entusiasmo por el resto de científicos en el Instituto Geográfico. Una vez seleccionados, los miembros de la expedición visitan la fábrica y la fundición donde se construyen los vehículos de la expedición. Más tarde, los sabios viajan en tren hasta el pie de la Jungfrau, una montaña suiza donde embarcan en un vehículo especial.

Una vez han pernoctado en una posada del Righi, los expedicionarios reanudan su viaje. Pero al llegar a una cumbre, el vehículo da una voltereta y los sabios son precipitados a la nieve desde gran altura. Luego de permanecer cinco semanas en el hospital convaleciendo de sus heridas, los sabios están listos para partir. En un tren especial, los sabios ganan las nubes, circulan entre cometas y constelaciones hasta que son engullidos por la boca del sol. En su caída, el tren queda destrozado pero esta vez todos los sabios resultan ilesos. Las altísimas temperaturas del astro provocan el sofocón de los científicos que intentan poner remedio a su situación introduciéndose en un vagón el que transportan un gla-



ciar. Cuando el profesor se dispone a hacer lo propio encuentra a sus compañeros congelados y debe encender un fuego para reanimarles.

Los sabios abandonan el sol en una especie de submarino y, amortiguados por un paracaídas, se precipitan en el océano. Luego, una terrible explosión pone a los sabios en tierra firme. La multitud y las autoridades del país les aclaman como héroes. Mabouloff logra recuperar todos los vehículos perdidos durante el viaje utilizando un electroimán de 20.000 voltios.

Cuando aún no se han apagado los ecos del extraordinario éxito del film *Voyage dans la lune*, Méliès decide prolongarlo con un tema de similares características. *Voyage à travers l'impossible* toma su título de una *féerie* del dramaturgo francés Adolphe d'Ennery que compila diversas novelas de Julio Verne y fuera estrenada en el teatro de la Gaîté en 1882. Inspirándose vagamente tanto en Verne como en H.G. Wells, Méliès elabora un guión fantástico en el que, combinando hábilmente invención, ironía y ciencia-ficción, nos propone un fabuloso viaje cuyo destino esta vez, es el sol.

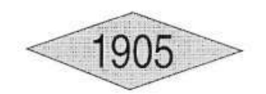
Méliès dispone una obra vertiginosa en 43 cuadros donde no faltan efectos de maquinaria teatral, pirotecnia, maquetas, desarrollos horizontales y verticales; así como tampoco trucajes de paradas de cámara ni fundidos encadenados. Con todo ello, Méliès está configurando las bases del cine de gran espectáculo.

Bien es cierto que el realizador renuncia a aprovechar las posibilidades que le ofrece el montaje en cuanto a continuidad narrativa, repitiendo acciones que ya han acontecido en el cuadro anterior. Así, vemos a un automóvil que choca contra el muro de una casa y, en el cuadro siguiente, se nos muestra a una familia tranquilamente dispuesta en un comedor donde, instantes después, irrumpe el auto visto previamente. Poco o nada parecen importarle a Méliès estos

detalles técnicos ni el ir asimilando las soluciones narrativas que el medio cinematográfico va descubriendo paulatinamente.

Sus auténticos valores son su desbordante imaginación y la calidad de sus trucos, posibles éstos gracias a la perfección mecánica alcanzada por los estudios de Montreuil. Así, el espectador, además del mejor sitio del teatro, puede disfrutar de un aluvión de sorprendentes acontecimientos. A destacar los impactantes efectos pirotécnicos observados en la obra, y el parecido de la fábrica metalúrgica del cuadro 31 con el hall de máquinas de la Exposición Universal Internacional de París de 1900.

Convenientemente coloreada a mano, la película es estrenada en otoño de 1904 y alcanza un gran éxito, que reafirma la madurez creativa alcanzada por el mago de Montreuil.

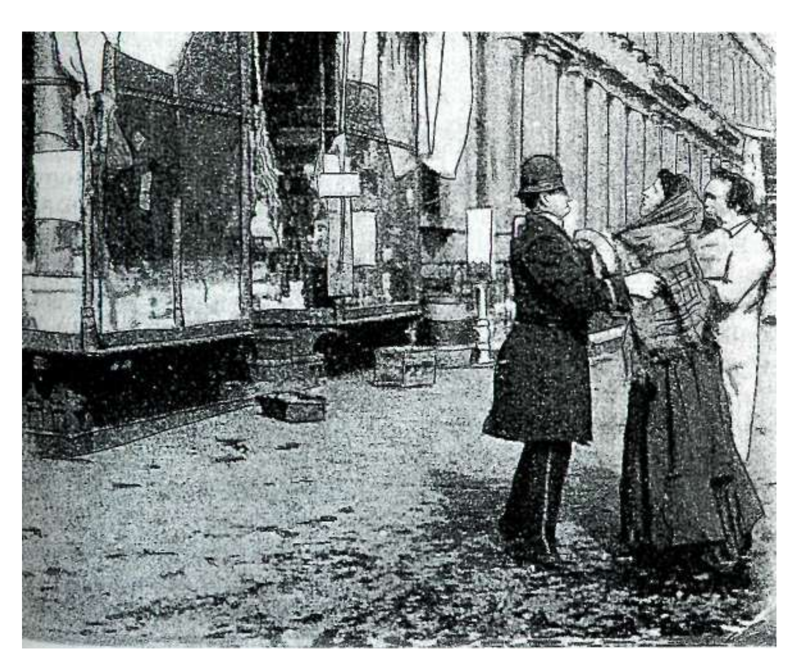


The Kleptomaniac

La cleptómana

D: Edwin S. Porter. **G:** Edwin S. Porter. **P:** Edwin S. Porter para Edison Manufacturing Company. **E:** enero de 1905. **Dur:** 205 metros (9 min. y medio aprox.). **País:** EEUU.
I: Aline Boyd (señora Banker, la cleptómana), Phineas Nairs (detective en la tienda), Jane Stewart (mujer detective), George Voijere (superintendente de los almacenes), Ann Egleston (la ladrona), W.S. Rising (juez de la Corte), Helen Courtney (la justicia).

De la lujosa mansión neoyorquina en la que vive, sale la señora Banker para ir de compras con su cochero a unos conocidos almacenes. Una vez en el establecimiento y aprovechando un descuido de la dependienta, la señora roba unos calcetines y unos guantes. El hecho es advertido por una avispada detective la cual, desde ese momento, vigila de cerca todos los movimientos de la sos-



pechosa. Cuando más tarde, en el departamento de artículos de plata, la señora Banker se guarda un frasco, la detective informa del hecho al encargado y al jefe de seguridad. La señora Banker niega los cargos con altivez pero, al serle encontrados los artículos, la señora se derrumba y pide clemencia. Pese a todo, es conducida a la policía.

En otro lugar, una pobre mujer pobre sale de casa profundamente afligida por el hambre que están pasando sus hijos. Presa de la desesperación, la mujer no puede evitar tomar una barra de pan de un cesto. El propietario ha presenciado la maniobra y llama a la policía, que detiene a la mujer.

El juez entra en la Corte, donde esperan el juicio los detenidos. Al ver a la señora Banker, el juez la invita a que tome asiento, separándola así del resto. Tras ser despachados rápidamente unos casos de vagabundeo, hurto y otro de conducta inmoral, le llega el turno a la mujer pobre. De nada sirven sus súplicas ni las de su pequeña hija, el juez la considera culpable y la condena por ello. Le toca el turno a la señora Banker, que está acompañada por su marido y por un prestigioso abogado. Pese a la evidencia de las pruebas presentadas, el juez la absuelve y la señora se echa sollozando en brazos de su marido llena de alegría.

La imagen de la justicia sostiene la balanza. En un lado una bolsa de oro y en otra una hogaza de pan. La balanza se inclina del lado del oro. Resulta que la venda que cubre los ojos de la justicia para hacerla imparcial, sólo alcanza a taparle un ojo.

La maleable personalidad cinematográfica de Edwin Porter hace posible que sus fuentes de inspiración sean muy diversas. En tanto que *Life of an American Fireman* se basaba en *Fire!* de Williamson, *The Great Train Robbery* hacía lo propio de *Ataque a una diligencia en el siglo pasado (Robbery of the Mail Coach)* de Frank Mottershaw. Ahora, *The Kleptomaniac* se sitúa en la misma línea que su película anterior *The Ex-Convict*, ambos con el sello de los films sociales ingleses.

Porter filma esta obra en la segunda mitad de enero de 1905, y en ella yuxtapone la situación de las dos mujeres, una rica que roba por capricho, frente a la pobre que lo hace por necesidad. El realizador no pretende ser imparcial y, muy al contrario, hace suyas las reivindicaciones de los movimientos progresistas y cierto sector de la prensa en su crítica a las desigualdades del sistema judicial.

En su requisitoria en favor de una justicia igual para todos, Porter logra que el público simpatice con la mujer pobre y dispone

que las circunstancias justifiquen su acción: la ausencia del marido, la responsabilidad sobre niños pequeños que necesitan cuidados, la desesperación de verlos pasar hambre, hasta llegar al robo, que se produce en un arrebato espontáneo y es de comida.

Al contrario, la mujer rica carece de motivos para robar sino es por la emoción que le supone, lo hace con premeditación y los artículos de los que se apropia son caros e innecesarios. Tras ser arrestada, la cleptómana es tratada con una cortesía e indulgencia que le es denegada a la pobre.

No limitando su crítica a la cleptómana, que en último caso no es más que una enferma, el realizador la hace extensiva a un sector social poderoso e influyente, el de los banqueros. Desde el apellido de la dama, Banker, hasta la profesión de su marido todo indica que, indirectamente, los bancos no hacen otra cosa que robar a gran escala con el apoyo tácito y la comprensión del gobierno. La comunidad bancaria juega así un papel clave en el surgimiento de monopolios capitalistas, responsables del empobrecimiento de la clase trabajadora.

Es de destacar el montaje alternante utilizado por el realizador para ilustrar el contraste de la justicia pero, en su afán de impactar a los espectadores, Porter plantea los hechos con extrema simplicidad lo que motiva un discurso un tanto plano. El film se estrena en enero de 1905.

Rescued by Rover

Rescatado por Rover / Salvado por su perro

D: Lewis Fitzhamon, Cecil M. Hepworth. **G:** Señora Hepworth. **F:** Lewis Fitzhamon. **P:** Cecil Hepworth para Hepworth Manufacturing Company. **Dis:** New Century Pictures. **E:** junio de 1905. **Dur:** 129 metros (7 min. aprox.). **País:** Gran Bretaña.

En una lujosa casa, el perro Rover vigila las gracias de un simpático bebé. Algo más tarde, la niñera pasea al pequeño por la calle en un cochecito cuando una gitana le sale al paso para pedirle una limosna. La negativa de la niñera molesta a la gitana, que jura vengarse. La muchacha continúa su paseo encontrándose con su novio, un soldado, con quien la chica se muestra cariñosa. Ensimismados, ambos vuelven la espalda al cochecito. La gitana surge de entre unos matorrales y, aprovechando el despiste de la pareja, toma al bebé en brazos y se lo lleva.

Desconsolada, la niñera llega a casa donde refiere lo suce-

dido a la señora. Habiendo escuchado el relato, Rover toma la iniciativa y parte inmediatamente a la búsqueda del bebé. Guiado por su sexto sentido, el animal corre por las calles y atraviesa a nado un río antes de llegar a un barrio humilde. Luego de husmear en varios portales, Rover se decide por entrar en uno del edificio.

En una buhardilla, la gitana desnuda al bebé y lo tiende en el suelo sobre unas mantas. Luego, tras dar un trago de una botella, la gitana se tumba a descansar. En ese momento llega Rover que es despedido por la gitana de un manotazo. El fiel can se apresura a desandar el camino y llegar a su casa. A su manera, Rover intenta transmitir al padre sus descubrimientos, pero el hombre, desconsolado, no le presta mucha atención. Sin embargo, la insistencia del animal le hace comprender que debe seguirle. Por el mismo camino, Rover conduce a su amo hasta la habitación donde la gitana tiene secuestrado al bebé. El padre recupera a su hijo ante las quejas de la gitana borracha.

En el hogar reina de nuevo la felicidad. Todos, el padre, la madre y Rover disfrutan mirando al pequeño que está de nuevo en casa sano y salvo.

Al pionero del cine británico Cecil Hepworth, la vocación le viene de familia, al ser su padre un experto en linterna mágica. Luego de trabajar como ayudante de William Paul, Hepworth se independiza construyendo en 1903 sus propios estudios.

La historia del bebé que es raptado por una mendiga tiene su precedente argumental en *The Lost Child* (1905) de Wallace McCutcheon, donde el secuestrador de un niño es perseguido por un grupo de gente entre los que se encuentra un policía. Reafirmando su mensaje conservador, *Rescued by Rover* apercibe a la familia burguesa del peligro que representa, para su integridad, la existencia de marginados y otros degenerados.

El propio Hepworth participa en el film junto a su familia y a otros actores. Cada uno de ellos recibe un sueldo prefijado por ese concepto, lo que en ese sentido constituye todo un precedente en Gran Bretaña. Hepworth delega el peso de la realización del film en Lewis Fitzhamon, cuya labor ejemplariza hasta qué punto los cineastas del momento han asimilado ya los modernos métodos de montaje. En efecto, las acciones paralelas que muestran el destino del niño y los esfuerzos de un heroico perro de facultades extraordinarias, son referidas mediante un montaje simultáneo que acrecienta la tensión en el espectador y mantiene el suspense durante toda la acción. No es sólo un buen deseo, hay un derroche de maestría técnica en la utilización

de ángulos bajos, el uso de tomas panorámicas, el hábil manejo de lámparas de arco para iluminación lateral y otras técnicas innovadoras, capaces de componer una narrativa visual que se basta por sí sola para desarrollar la historia sin necesidad de intertítulos.

El film se proyecta en el St. George's Hall de Bradford. Con más de cuatrocientas copias vendidas se convierte en una de las películas británicas más populares del momento. En razón del deterioro del negativo, la Hepworth Manufacturing Company produce sucesivamente tres versiones ligeramente diferentes. Algunos años más tarde, Porter con *Rescued from an eagle's nest* (1907) y Wallace McCutcheon con *Her first Aventure* 1908, realizarán distintas variaciones sobre el mismo tema.

Rêve à la lune / L'amant de la lune

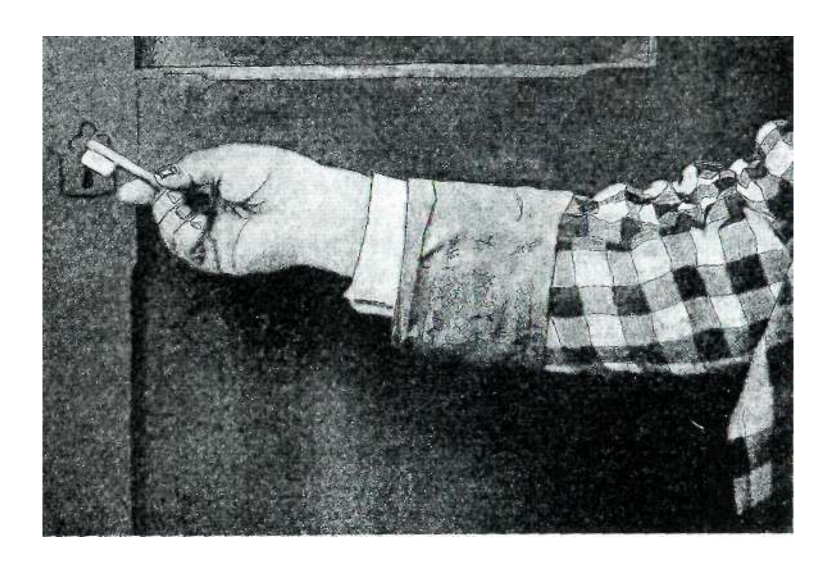
Sueño en la luna

D: Ferdinand Zecca, Gaston Velle.
P: Charles Pathé para Pathé Frères.
E: 24 de junio de 1905. **Dur:** 112 metros ò 118 metros, según la versión. **País:** Francia.
I: Ferdinand Zecca.

Un hombre sube la escalera de su vivienda. El sujeto ha bebido demasiado y se encuentra ebrio. Aunque la cerradura de la casa parece resistírsele, finalmente consigue abrirla después de varios intentos. Ya en su habitación, el borrachín tiene una alucinación en la cual ejecuta una danza alrededor de tres gigantescas botellas animadas.

El hombre se acuesta y sueña que está sobre una plaza Pública. Allí, apoyado sobre una farola, el sujeto admira la luna y Prendado de su belleza, decide subir hasta ella. Con decisión trepa a un poste, desde donde comienza a escalar al tejado de un inmueble. En su ascensión, el hombre es golpeado en la cara por una contraventana y por dos tarros de flores. Dos vecinos salen a las ventanas a presenciar la acción. Una vez en el tejado, el borracho sube por el tubo de una chimenea. El viento se desata con tal violencia que sacude al hombre en todas direcciones y pese a que éste se agarra al tubo con fuerza, termina por lanzarlo al espacio. El hombre progresa en el éter, flotando a través de las nubes y estrellas hasta llegar finalmente a la luna.

El satélite tiene una cara humana que le es conocida. El borracho penetra por la boca de la luna en la cual desaparece. Después de hacer algunas muecas de disgusto, la luna vomita al borracho devolviéndole al vacío. En



ese momento, el hombre cae de su cama sobre la alfombra, dándose cuenta que se trataba tan sólo de una pesadilla. Con un gesto de rabia, toma la botella y la lanza sobre un reloj de péndulo situado en la habitación, que ha tomado prestado la cara de la luna.

La todopoderosa Pathé, con Ferdinand Zecca como máximo responsable artístico, se encuentra perfectamente capacitada para competir con Méliès en su propio terreno, como así demuestra *Rêve à la lune.* De su realización se encarga Gaston Velle, uno de los máximos especialistas en cine de fantasía de la compañía, siempre bajo la atenta supervisión de Zecca. Por otro lado, su puesta en escena denota hasta que punto los directores de la Pathé han sabido asimilar los nuevos procedimientos narrativos aportados por la escuela de Brighton en estos años, frente al autodidactismo a ultranza del que hace gala Méliès. Así, por ejemplo, la escena en la que el borracho, en el rellano de la escalera, intenta inútilmente abrir la puerta de su apartamento, presenta un primer plano, un inserto, con los movimientos de la llave al borde de la cerradura. No es ya un trucaje óptico, sino una clara voluntad narrativa. Ese mismo problema lo resuelve Méliès aumentando el tamaño de la llave, como vimos en *Barbe-bleue* (1901): ¡la diferencia es muy clara!

Aunque la película tienen un encanto y refinamiento similares a las producciones Star Film, se

desliga de su fantasía pura, y justifica su trama disparatada responsabilizando de ella a un sueño de borracho.

El film obtiene un gran éxito tras su estreno, ya con el título inicial de rodaje, *L'amant de la lune,* o con el de *Rêve à la lune* de después. Hasta nuestros días han sobrevivido dos versiones diferentes de este film, lo que ilustra el sistema de producción de la Pathé en aquellos momentos. Seguramente, el éxito de la cinta ha obligado a la productora a positivar un gran número de copias, provocando el deterioro del negativo original, por lo que es necesario que el film sea rodado de nuevo algunas semanas después. Prácticamente la misma historia la filmará Edwin Porter en su *Dream of a Rarebit Fiend* unos meses más tarde.

La révolution en Russie / Le cuirassé Potemkine Les evénements d'Odessa

La rebelión del acorazado Potemkin

D: Lucien Nonguet. **P:** Charles Pathé para Pathé Frères. **E:** julio de 1905. **Dur:** 80 metros (4 min. aprox.). **País:** Francia.

Sucesión de escenas:

1.- *El acorazado Potemkin.* El poderoso acorazado ruso surca las aguas camino del puerto de Odessa.

2.- *Rebelión a bordo.* En cubierta, los marineros se reúnen para el almuerzo. Pero la comida es de pésima calidad y los hombres no pueden ocultar su disgusto. La unanimidad sobre el tema es absoluta y las quejas van en aumento.

3.- *El comandante da muerte a un marinero.* Ante las protestas de su tripulación el comandante se acerca a ellos exigiendo que depongan su actitud. Uno de los marineros, el cabecilla, se dirige al mando y le arroja la comida a los pies en señal de protesta. El comandante saca una pistola y mata al infortunado. Estalla el motín. El comandante es levantado en volandas por los marineros y arrojado por la borda. En lucha con los marineros, otros oficiales son también lanzados fuera del barco. Finalmente, las palabras conciliadoras de un oficial parecen tranquilizar a la marinería que, pese a deponer temporalmente su actitud, se provee de armas.

4.- *Represalias en el puerto de Odessa.* El cuerpo del marinero muerto es expuesto en el

muelle. Simpatizando con su causa, los habitantes de Odessa desfilan ante el cadáver rindiéndole honores.

5.- *Bombardeo.* Un buque del gobierno comienza a bombardear las casa del puerto. Muchas viviendas del pueblo son pasto de las llamas y sus moradores las abandonan apresuradamente con sus hijos en los brazos. Un oficial, provisto de un telescopio, supervisa el ataque desde el buque.

6.- *Levantamiento popular, saqueo e incendio de la ciudad. Represión.* En tierra, las escenas de pánico se multiplican. Los soldados rusos cargan sobre los indefensos paisanos. Desde el buque gubernamental, el oficial observa la operación militar con su telescopio.

Lucien Nonguet llega al cine en 1902 como colaborador de Charles Pathé luego de trabajar como director de extras en varios teatros parisinos y ya al año siguiente realiza *La epopeya napoleónica (L'épopée napoléonienne).* Para 1905, año en que la reproducción en estudio de las noticias y sucedidos internacionales ha alcanzado su apogeo, los hechos revolucionarios, ocurridos en Rusia hace escasamente unos meses, inspiran a Nonguet la realización de *Sublevación en San Petersburgo (Les Troubles de Saint-Petersbourg).*

En esa línea de actualidad reconstruida, Nonguet rueda en los estudios de Vincennes *Le cuirassé Potemkine.* La película refiere un episodio bélico convenientemente dramatizado, en cuya puesta en escena se aprecia una marcada influencia teatral. Son de valorar frente a eso, los esfuerzos del realizador al incluir en el film elementos propios del medio cinematográfico, como unas panorámicas y algo parecido a un montaje. De ese modo, junto a las telas pintadas que representan la ciudad en segundo plano, la película integra escenas documentales, cierto efecto de profundidad de campo, alternancia observado-observador y planos subjetivos en un *caché* simulando la vista a través de un telescopio. Analizando precisamente estas tomas subjetivas distinguimos entre ellas dos puntos de vista diferentes, casi encontrados. Mientras la primera secuencia subraya la indefensión del pueblo llano presentando el bombardeo del buque sobre la ciudad y a una familia abandonando su casa incendiada con los hijos en brazos; la segunda exhibe un mayor equilibrio de fuerzas entre agresores y agredidos e incluso muestra cómo dos mujeres responden al ataque de los cosacos aporreando a uno de ellos. El componente emotivo ha sido notablemente disminuido, dando paso a un aséptico ejercicio de estrategia militar. Junto a

eso, la figura del oficial ayuda a la audiencia a reorientar sus simpatías hacia posiciones más acordes con la postura oficial de Francia y sus intereses económicos en ese momento.

El público recibe el film entusiasmado. De su esquema se valdrá Sergei M. Eisenstein para realizar en 1925 su obra maestra *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin).*

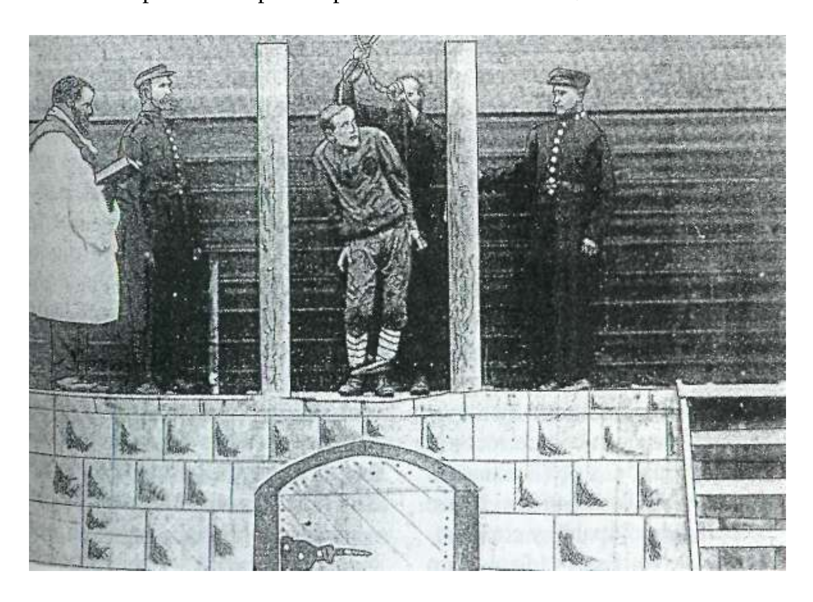
The Life of Charles Peace

La vida de Charles Peace

D: Walter Haggar (The British Film Catalogue lo atribuye a William Haggar). **P:** Walter Haggar para Gaumont. **E:** septiembre de 1905. **Dur:** 224 metros (9 min. 30 seg. aprox.). **País:** Gran Bretaña.
I: Walter Haggar (Charles Peace), Lily Haggar (cómplice), Henry Haggar, Violet Haggar.

Charles Peace y un cómplice son sorprendidos por la policía perpetrando un robo en el interior de una casa. Tras una pelea, Peace logra huir pero su cómplice es abatido de un disparo por la policía.

Objeto de la hospitalidad en casa de los señores Dyson, Peace aprovecha que su anfitrión se ha ausentado unos instantes para besar a su señora. Dyson los descubre juntos y los dos hombres



se pelean. Los encuentros entre Peace y la señora Dyson continúan hasta que el marido descubre una cita en el jardín. En una nueva pelea entre los hombres, Peace saca un revólver y dispara sobre Dyson matándole.

La policía busca a Peace en su casa, pero el delincuente logra inicialmente despistarles, metiéndose en la cama. Al ser descubierto, Peace escapa al tejado. Allí tiene lugar una pelea en la que un policía resulta herido. El ladrón es de nuevo sorprendido por la policía robando en una mansión pero otra vez, tras una pelea con ellos, el escurridizo Peace logra fugarse. En otra ocasión, Peace se disfraza de cura y confunde a los policías que participan en su búsqueda.

Luego de ofrecer una dura resistencia, Peace es finalmente arrestado por P.C. Robinson. Fuertemente custodiado, el delincuente es trasladado en tren a Sheffield para ser juzgado. Durante el trayecto, Peace protagoniza una espectacular huida: forcejea con sus guardianes y consigue saltar del tren por una ventana. Para su desgracia, el bandido en su carrera tropieza con las vías y se tuerce el tobillo, siendo nuevamente atrapado por los policías. En la cárcel, Peace es sometido a una rueda de reconocimiento donde, su ex-amante, la viuda Dyson, le identifica. Peace es declarado culpable y condenado a muerte. Escoltado por un cura y unos guardianes, el asesino es conducido hasta una plataforma, donde le colocan una capucha en la cabeza y una cuerda al cuello. Instantes después, Peace desaparece por la trampilla del patíbulo.

El film basa su génesis en la posibilidad de explotar el calado que las hazañas de los héroes populares tienen sobre el gran público británico. En esta ocasión se trata de las andanzas del criminal Charles Peace, un delincuente de la época victoriana, muy famoso por sus audaces robos y sus innumerables fugas. La película aprovecha el conocimiento previo que el espectador posee acerca de la vida de Peace y huelga así detenerse en explicaciones que de otro modo hubieran resultado imprescindibles. El interés, pues, no radica en saber lo que va a suceder (los hechos están aún frescos en la memoria del público), sino en ver como éstos van a ser descritos. En ese sentido, cada uno de los once cuadros de que consta el film está encabezado por un rótulo que anuncia lo que nos disponemos a ver, resultando un precursor en cuanto a la utilización del intertítulo como recurso narrativo. Posee algún toque de humor, como cuando Peace se disfraza de cura y llega a ofrecer un folleto a los policías. Todo un guiño del realizador a las repri-

midas clases trabajadoras en su burla de la autoridad.

Otro importante aliciente de la película estriba en haber sido rodada exactamente en los mismos lugares donde tuvieron lugar los hechos, llegando incluso a participar personajes que intervinieron realmente en la captura, como es el caso del maquinista. Frente a este intento realista sorprende el gran número de secuencias de una estética teatral, con decorados rudimentarios y cámara fija. En compensación, posee otras rodadas en exteriores mientras la acción, ilustrada desde diferentes ángulos, ofrece efectos sorprendentes. La escena culminante con la huida de un tren en marcha, brinda a Haggar la oportunidad de desarrollar un espléndido trucaje en el que cuesta trabajo diferenciar el actor del maniquí lanzado a las vías.

La película alcanza enorme popularidad y será profusamente copiada suponiendo, de alguna manera, la culminación de los films de persecución *(chase films).* Casi simultáneamente, Frank Mottershaw realiza otra versión con argumento muy similar, *The Life of Charles Peace, the notorias Burglar* (Sheffield Picture Company, 1905), si bien excluyendo la secuencia de la ejecución por considerarla horrible y repulsiva.

La presa di Roma / XX settembre 1870

La conquista de Roma

D: Filoteo Alberini. **F:** Filoteo Alberini. **D.A.:** Augusto Ciccognani. **P:** Prima maniffattura cinematografica Alberini y Santoni (Roma). **E:** 20 de septiembre de 1905. **Dur:** 250 metros (20 min. aprox.). **País:** Italia. **I:** Cario Rosaspina, Ubaldo María Del Colle (teniente de los bersaglieri).

Decidida la ocupación de Roma, el ejército italiano al mando del general Raffaele Cardona, se reúne en Termi, para de allí Partir hacia territorio pontificio en la mañana del 10 de septiembre.

La noche del 18 de septiembre, el general Carchidio, emisario del general Cardona, es enviado al puesto de Ponte Nivio. Su misión consiste en parlamentar con el comandante de las fuerzas pontificias y para ello es conducido al Ministerio del Ejército en la Plaza della Pilotta con los ojos vendados. Recibido por el general Ermanno Kanzler, Carchidio le ofrece la rendición honrosa de Roma para así evitar el derramamiento de sangre. Pero Kanzler, considerando humillante el ultimátum, lo rechaza



y despide a Carchidio asegurando que no se rendirán.

En la madrugada del 20 de septiembre los *bersaglieri*, acampados en Villa Bonaci, reciben la señal para iniciar el ataque. Al grito de *¡Viva Roma!*, los militares se lanzan sobre la ciudad. En la puerta de San Lorenzo, ya retumba el cañón. A las órdenes del comandante Luigi Pelloux, la compañía de Villa Albani abre una brecha en la muralla de Porta Pia. Una pieza de artillería dispara su último cañonazo. En Villa Barbiellini y Villa Albani continúan las hostilidades. El 12° batallón de *bersaglieris*, al mando del mayor Pagliari, se lanza al asalto a través de las brechas abiertas en las murallas.

El pontífice Pío IX entiende al fin que la resistencia es inútil y manda al general Kanzler izar bandera blanca, que aparece en la cúpula de San Pedro. El sueño de Cavour, Víctor Manuel II, Garibaldi y Mazzini, hecho realidad. Una estrella brilla en el Capitolio y en el Quirinal. Italia está unificada, es libre e independiente, gracias a la entrega de los grandes hombres que posibilitan el aplauso del pueblo. Con la victoria del 20 de septiembre se abre una nueva era para Italia que festeja, con la bandera tricolor, su destino.

Las actividades de Filoteo Alberini en el campo cinematográfico se remontan a los mismos orígenes del medio. Ya en 1895, el pionero italiano diseña un aparato que no llegará a materializarse; en 1900 convertido empresario, abre una sala de producciones en Florencia y en enero de 1904, inaugura en Roma el cine Moderno, la primera sala del país construida específicamente como cine. No obstante, al ser consciente de la necesidad de complementar la exhibición con la distribución y producción, Alberini se asocia con Dante Santoni para crear la sociedad productora Alberini & Santoni.

El propio Alberini se encarga de la dirección de *La presa di Roma*, la primera película de fic-

ción en la historia del cine italiano, que es gestada desde el principio con vocación fastuosa. El film refiere, a lo largo de siete cuadros de que consta, la entrada de las tropas piamontesas en Roma en su propósito de anexión de la ciudad a Italia en 1870. Una obra de exaltación nacionalista, cuyo germen historicista podemos encontrarlo en las actualidades reconstruidas.

Los decorados, realizados por el profesor Augusto Ciccognani, reproducen minuciosamente los ambientes a partir de fotografías de la época y el Ministerio de Guerra contribuye a la iniciativa cediendo soldados, miembros de caballería y artillería, uniformes y armas. Salvo dos actores teatrales, el reparto se constituye con personas ajenas al mundillo artístico. Todo ello redunda en una puesta en escena muy realista y espectacular, que sabe aprovechar el gran número de figurantes y el que sus cañonazos sean auténticos. Junto a su acertada composición plástica, el film se beneficia de una unidad narrativa a lo largo de los 250 metros de que consta, así como de un buen uso del efecto de profundidad de campo.

En su estreno en Porta Pia de Roma el 20 de septiembre de 1905, con motivo del 35 aniversario de la brecha, la película consigue asombrar al público. El éxito que obtiene encorajina a los cineastas italianos a desarrollar su actividad derivando de ello la era de gran espectáculo en Italia.

La poule aux oeufs d'or

La gallina de los huevos de oro

D: Albert Capellani (otras fuentes citan a Gaston Velle). **G:** Albert Capellani, basado en una fábula de Jean de la Fontaine. **F:** Segundo de Chomón. **Trucajes:** Segundo de Chomón. **Dec:** Hugues Laurent. **P:** Pathé Frères. E: diciembre de 1905. **Dur:** 280 metros, divididos en 12 cuadros. País: Francia.
I: Julienne Mathieu (esposa del avaro).

En un pueblo medieval, un avaro gana una gallina en la lotería de un feriante. Su nuevo dueño deposita al animal en el gran corral que posee, junto a otras aves. Al día siguiente durante la recogida de la puesta, la mujer del avaro se encuentra con un huevo de grandes proporciones procedente de la nueva gallina. Cuando la mujer corre a avisar a su marido, las gallinas se transforman en bailarinas y ejecutan una danza. Al personarse allí, los cónyuges observan varios huevos que, al ser rotos, muestran en su interior monedas

de oro. Haciéndose pasar por músicos ambulantes, dos ladrones intentan robar en el corral, pero el avaro les sorprende y le expulsa de allí.

Ahora enriquecido, el matrimonio se ha trasladado a una lujosa mansión, y en una jaula guardan a la gallina objeto de su buena suerte. Pero los dos ladrones no cejan en su empeño y, tras penetrar en la mansión, sacan un huevo de la jaula, que se transforma en un murciélago. Al repetir su intento con otro transparente y de gran tamaño, ven en su interior la cabeza de un demonio que arroja monedas de oro por la boca; asustados, lo lanzan contra el suelo, lo que provoca una gran explosión que atrae al avaro.

Desde un improvisado escondite, los ladrones observan cómo el avaro desciende a un sótano para contar sus monedas y cómo se le aparecen unos grandes ojos y amenazadores brazos. Cuando el avaro se va, los ladrones le roban sus tesoros. Al llegar el día siguiente, sus acreedores lo encuentran arruinado. El avaro recurre entonces a la famosa gallina, pero ésta parece haberse secado y al intentar extraer de su interior los huevos milagrosos la mata, no encontrando más que uno del cual, al abrirlo, surge una fea bruja.

En el reino de las gallinas, bellas muchachas llevan estandartes en forma de monedas de oro; mientas, otras danzan alrededor de un podio donde destaca, por su belleza, el hada de oro.

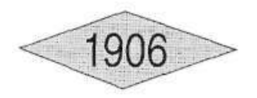


Consolidada como la primera productora mundial y en la necesidad de absorber la demanda cada vez mayor de material, la empresa francesa Pathé Frères busca reclutar nuevos especialistas que le permitan abordar todo tipo de géneros cinematográficos. Para su particular batalla con Méliès en las películas de trucajes, la productora, que cuenta ya con los realizadores Gaston Velle, Albert Capellani o Charles-Lucien Lépine, contrata además al español Segundo de Chomón, alentado por la extraordinaria calidad técnica de los trabajos del turolense.

Aunque la realización de *La poule aux oeufs d'or* la firma

Albert Capellani, sobre una obra del fabulista La Fontaine, la intervención de Chomón en este drama mágico en doce cuadros, resulta decisiva para el acabado final. Sabedor de las posibilidades que ofrece el movimiento de la cámara en exteriores, Chomón traslada este efecto al estudio y, tras colocar el aparato sobre ruedas, filma una panorámica siguiendo a un personaje que se traslada de un lado a otro de la calle. La película pone además en escena soberbios efectos especiales, como las visiones en la pesadilla del avaro, el efecto del huevo transparente o la escena en que las gallinas se convierten en hadas, obtenida mediante *parada por sustitución.* Destaca asimismo el espléndido coloreado de las copias y un efecto de luz con el que se simula el paso de la noche al día. Los momentos oníricos, mostrados en un sorprendente desfile de ojos y manos, pueden entenderse como un tímido intento de introspección psicológica en el seno de una cinta de fantasía que, como no podía ser de otro modo, cuenta con una soberbia apoteosis final.

Estrenada en diciembre de 1905, la película suma un nuevo éxito a los ya obtenidos por la todopoderosa productora del gallo.



The Dream of a Rarebit Fiend

El sueño de un comedor de queso

D: Edwin S. Porter. **G:** Edwin S. Porter, basado en las historietas dibujadas *Dreams of a Rarebit Fiend* de Windsor McCay. **Dec:** Ralph Murphy. **P:** Edwin S. Porter para Edison Manufacturing Company. **E:** 24 de febrero de 1906. **Dur:** 143 metros (6 min. y medio aprox.). **País:** EEUU.
I: John P. Brown (el hombre).

Un hombre vestido de manera estrafalaria se encuentra comiendo en una mesa de un restaurante. El individuo engulle *welsh rarebit* y bebe cerveza sin medida, evidenciando unos pésimos modales. En su avidez, el hombre coge el queso fundido directamente del cazo quedando restos de comida por toda su cara.

Al salir del restaurante, el señor se encuentra en franco estado de embriaguez y a cada paso que da se tambalea, debiendo agarrarse a una barandilla de la acera para evitar caer al suelo. Al llegar cerca de una farola.



todo comienza a darle vueltas, pierde el equilibrio pero finalmente consigue agarrarse a ella mientras agita su pañuelo blanco pidiendo auxilio a paseantes imaginarios. Llega un policía que, al ver su estado, intenta ayudarlo. Después de algunas tentativas, el policía consigue ponerlo de pie.

El hombre llega por fin a casa, entra en su habitación y se tumba en la cama. Se levanta en seguida y al poco vuelve a ella ya vestido con la ropa de dormir. Pero los zapatos comienzan a moverse solos y salen de la estancia. Poco después, los muebles cambian de lugar y luego desaparecen. El hombre asombrado, mira debajo de la cama sin saber a dónde han ido y se desespera. Unos diablillos, situados en su cabecera, comienzan a bailar y a meter ruido por lo que él se tapa la cara con la sábana. Su cama comienza entonces a moverse con frenetismo hasta que sale por la ventana. De rodillas, el hombre conduce la cama mientras ésta sobrevuela la ciudad. Pero el control del improvisado vehículo se hace cada vez más difícil y el hombre cae de la cama al vacío. Su caída termina en el campanario de una iglesia, al quedar enganchado el camisón en la aguja de la veleta de la torre. Instantes más tarde, su ropa cede y el señor continúa su caída, hasta que se encuentra tendido sobre su cama. El hombre se despierta y se levanta de la cama. A pesar del fuerte dolor de cabeza que le aqueja, puede comprobar que todos los muebles se encuentran en la estancia. Al parecer, todo ha sido una pesadilla.

Por estas fechas la Edison Manufacturing Company observa la curiosa paradoja de que, mientras la producción artística de la compañía desciende progresivamente, sus negocios prosperan, al incrementarse sustancialmente el número de copias vendidas.

Al igual que la Pathé francesa, las productoras americanas también recurren al modelo de Méliès cuando se trata de realizar comedias de fantasía *o fée--es*. *The Dream of a Rarebit Fiend* se inspira en el cómic homónimo de Windsor McCay, aparecido en el *New York Telegram* a partir de 1904 y, más concretamente, en el episodio que muestra al soñador surcando el espacio en una cama. Además de cambiar al personaje de McCay por un varón, Porter racionaliza la pesadilla del cómic con un prólogo que deja bien claro que todo es fruto de la borrachera. La subjetividad de un alcohólico justifica en esta ocasión el tono fantástico de la película, una solución que ya utilizara Gaston Velle en la producción Pathé, *Rêve a la lune* (1905), que planteaba una historia muy similar.

Porter demuestra una vez más su gran capacidad asimilativa y puebla el film de trucos muy compactos y espectaculares, en cuyo tratamiento resulta evidente la influencia de Méliès. Así, el vuelo de la cama por el aire mediante el sistema de sobreimpresiones, la aparición de personajes reducidos, o la utilización de panorámicas horizontales para dar la impresión de embriaguez, todo nos recuerda al mejor Méliès. Los casi dos meses de trabajo que lleva completar el film van a merecer la pena, convirtiendo lo que se preveía una obra entre otras muchas en una de las más imaginativas de Porter.

La película supone un enorme acierto comercial, llegando a venderse 192 copias en su primer año de distribución. Su inmensa popularidad le vale el ser reestrenado en siete ocasiones, con una recaudación que supera hasta cien veces su coste. El astuto productor Sigmund Lubin copiará algunos trucos y escenarios para su film *A Night Off* (1906).

Humorous Phases of Funny Faces

Fases humorísticas de caras cómicas

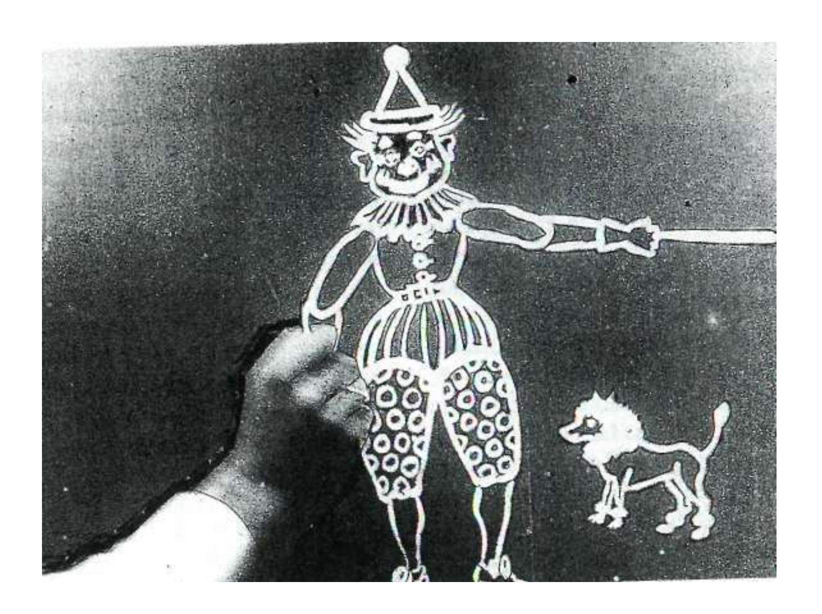
D: John Stuart Blackton. **G:** John Stuart Blackton. **Animación:** John Stuart Blackton. **P:** John Stuart Blackton para American Vitagraph Company. **E:** 7 de abril de 1906. **Dur:** 46 metros (1 min. y medio aprox.). **País:** EEUU.
I: John Stuart Blackton (dibujante), dibujos animados.

Las letras del título *Humorous Phases of Funny Faces* se forman individualmente a partir de pequeñas líneas blancas que surgen del aire.

La mano de Blackton dibuja en una pizarra a un hombre calvo con largas patillas y a una joven bonita con los hombros descubiertos. El hombre sonríe a la mujer que responde pestañeando provocativamente. De la calva del hombre comienza a surgir pelo y luego aparece un sombrero sobre su cabeza. En su boca aparece un puro, cuyo humo oscurece completamente a la mujer, hasta que la mano de Blackton limpia la imagen.

Aparece la figura de un hombre corpulento con un sombrero y paraguas. El hombre hace girar varias veces el paraguas sobre sí mismo y luego desaparece.

Sobre una pizarra borrada, las nubes de tiza se difuminan dejando al descubierto los perfiles de un anciano y el de una mujer. Situados el uno frente al otro, los dos conversan animada-



mente entre sí. Las figuras desaparecen línea a línea y la pizarra queda borrada.

Un payaso de circo tocado con sombrero puntiagudo efectúa algunos trucos con un perro de lanas saltarín, que tan pronto se sube al brazo del payaso como pasa a través de un aro. La mano de Blackton borra el dibujo.

Blackton escribe la palabra *coon* en un papel blanco y a partir de ella dibuja un negrito sonriente de ojos saltones y labios gruesos. Luego, tomando el término *cohen* como base, el dibujante perfila los rasgos de un judío, con su afilada nariz y su barba negra.

El dibujante realiza el retrato de un amigo. La figura cobra vida y sale del cuadro, sonriendo y fumando un cigarro puro.

Aparecen objetos inanimados como una botella de vino, otra de agua de seltz y un vaso de vino. El corcho de la botella de vino salta, derramando el líquido en el vaso. Blackton llega para romper el papel y luego se marcha. El resto del papel se rasga solo.

Desde hace ya algún tiempo conocemos la fascinación de John Stuart Blackton por la animación cinematográfica. El gran éxito popular logrado por la reconstrucción, *Arriando la bandera española (Tearing Down the spanish Flag,* 1898), permite que Blackton recuerde sus orígenes como caricaturista en el *New York World* con la realización de un primer acercamiento al film

de animación que titula *El dibujo encantado (The Enchanted Drawing,* 1900).

Sin embargo, en *Humorous Phases of Funny Faces* por primera vez una figura dibujada se mueve en una pantalla. Aquí, los dibujos gozan ya de autonomía, si bien la presencia del dibujante es sugerida por la aparición de su mano. El efecto de animación, realizado mediante la técnica del *paso a paso* (imagen por imagen), resulta muy logrado, y con él asegura Blackton el perfecto ensamblado de los siete pequeños fragmentos, separados entre sí, que componen el film. El quinto de esos trozos está basado en los viejos números de vodevil denominados *chalk talks* (charlas de la tiza), que el propio Blackton presentara en escena años atrás y donde, configurando el estereotipo de un negro y un judío, el artista hacía las delicias de los espectadores. Y es que, pese a resultar bastante corrosivos y no poco racistas, los espectáculos humorísticos basados las diferencias étnicas se encuentran muy de moda en estos inicios de siglo.

Aunque su distribución alcanza sólo a determinados circuitos, el film será reconocido como la primera película de dibujos animados. Más que por su valor intrínseco, destaca la aportación que la obra va a transmitir a futuras generaciones. Blackton se mantendrá en esa misma línea con *The Magic Fountain Pen,* y en 1907 realizará un film de vistas reales por el procedimiento «imagen por imagen» creando efectos sobrenaturales para *The Haunted Hotel,* que conocerá un extraordinario éxito de público y gran número de imitaciones.

La vie et la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ
La vie et la passion de Jésus-Christ

Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo
Vida de Jesucristo / Vida y pasión de Jesucristo

D: Lucien Nonguet. **G:** Ferdinand Zecca. **F:** Joseph-Louis Mundvillier, Segundo de Chomón. Trucajes: Segundo de Chomón. **Dec:** Lorant Heilbronn. **Supervisión:** Ferdinand Zecca. **D. comparsería:** Georges Hatot. **P:** Pathé Frérès. **E:** 31 de diciembre de 1906. **Dur:** 2.090 metros repartidos en 43 cuadros. País: Francia.
I: Julienne Mathieu (la Virgen María).

Escenas: 1.- *La fontaine de Nazareth* (La fuente de Nazaret). 2.- *L'Annonciation* (La Anunciación). 3.- *Marie et Joseph a Bethléem* (María y José, camino

de Belén). 4.- *Marie et Joseph trouvent un refuge dans un etable* (María y José se refugian en un establo). 5.- *L'étoile mysterieuse* (La estrella misteriosa). 6.- *La marche à l'étoile* (Siguiendo a la estrella). 7.- *La naissance de Jésus* (El nacimiento de Jesús). 8.- *L'Adoration des Mages* (La adoración de los Magos). 9.- *La massacre des inocents* (La matanza de los inocentes). 10- *L'avertissement de l'ange* (Un ángel advierte a José). 11.- *La fuite en Egypte* (Huida a Egipto). 12.- *Un archange protege la fuite de Marie et Joseph* (Un arcángel protege la huida de María y José). 13.- *Le repos a la fontaine* (Descanso en la fuente). 14.- *L'arrivée en Egypte* (La llegada a Egipto). 15.- *La Sainte Famille à Nazareth* (La Sagrada Familia en Nazaret). 16.- *Jésus parmi les docteurs* (Jesús entre los doctores).

17.- *Baptême de Jésus* (Bautismo de Jesús). 18.- *Les noces de Cana* (Las bodas de Caná). 19.- *Marie Magdalene aux pieds de Jésus* (María Magdalena). 20.- *Jésus et la samaritaine* (La samaritana). 21.- *Jésus guerit l'aveugle et le paralytique* (Jesús cura a un ciego y a un paralítico). 22.- *Resurrection de la filie de Jaire* (La hija de Jairo). 23.- *Resurrection de Lazare* (Resurrección de Lázaro). 24.- *La transfiguration* (La transfiguración). 25.- *L'entrée a Jerusalem le jour des rameaux* (Entrada en Jerusalén). 26.- *Jésus chase les vendeurs du temple* (Los mercaderes del templo). 27.- *La cene* (La Santa Cena).

28.- *Jésus au mont des oliviers* (El monte de los olivos). 29.- *Le baiser de Judas* (El beso de Judas). 30.- *Pierre renie le Seigneur* (Pedro reniega de Jesús). 31.- *Jésus devant Pilate* (Ante Pilatos). 32.- *La flagellation* (La flagelación). 33.- *La couronement d'épines* (La corona de espinas). 34.- *Jésus est presenté au peuple* (Jesús presentado al pueblo). 35.- *Jésus tombe sous le pois de la croix* (Jesús cae con la cruz). 36.- *Miracle de sainte Veronique* (La Verónica). 37.- *Le Calvaire* (El calvario). 38.- *La mise en croix* (La crucifixión). 39.- *Agonie et mort de Jésus* (Muerte de Jesús). 40.- *Le descente de croix* (El descendimiento de la cruz). 41.- *La mise au tombeau* (El santo entierro). 42.- *L'Ascension* (La Ascensión). 43.- *Roi de rois* (Apoteosis).

El importante éxito que lograran Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet con *La vie et la passion du Christ* en 1902 con la Pathé, provoca que otras productoras lancen al mercado un gran número de imitaciones. Así, la Warwick rueda en 1905 la Pasión de Horitz, pero será la calidad de la versión de la Gaumont en 1906, *Vida de nuestro*



Señor Jesucristo (Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ, 1905), que dirigen Alice Guy y Victorin Jasset, la que a su vez forzará a la productora del gallo a actualizar su Pasión.

Bajo la supervisión de Zecca, Nonguet es de nuevo encargado de la realización de la obra, que aspira a superar todas las anteriores en credibilidad y magnificencia. Para ello, la filmación de cada escena se lleva a cabo mediante una muy cuidada planificación, del mismo modo que se insiste en la contención interpretativa de los actores. Los extraordinarios efectos especiales, de entre los que destacan la escena de Jesús andando sobre las aguas o la aparición a los pastores, llevan la firma del turolense Segundo de Chomón, uno de los mejores especialistas del momento. Asimismo, son constantes los modelos pictóricos de inspiración barroca.

El hecho de que la historia forme parte de la cultura colectiva asegura su comprensión por parte del público. Ello permite al realizador explorar determinados aspectos visuales y el desarrollo de nuevas técnicas cinematográficas, entre las que hay que destacar el *travelling* que acierta a poner en escena Chomón. Con sus 43 cuadros, esta Pasión puede considerarse como la más importante realizada hasta el momento, si bien los últimos cuadros denotan una pérdida de

calidad, sin duda, consecuencia de una mayor premura en su elaboración.

Los cinco primeros cuadros se estrenan, bajo el título de *Naissance de Jésus*, en el lujoso Omnia Pathé de París el 31 de diciembre de 1906. La obra, que es vendida indistintamente en versiones completas y reducidas, conocerá un éxito mayor que ninguna de las anteriores, permaneciendo varios años en cartel. En 1914, la Pathé lanzará una nueva versión bajo la dirección de Maurice André Maître.

1907

El ciego de la aldea

D: Ángel García Cardona. **G:** Antonio Cuesta. **F:** Ángel García Cardona. **P:** Antonio Cuesta para Films Cuesta (Valencia). **E:** 7 de enero de 1907. **Dur:** 301 metros (13 min. aprox.). **País:** España.



Una joven lazarilla habla cordialmente con un ciego de edad ya avanzada al que luego conduce por la calle. Al pasar cerca de un grupo de vagabundos, la chica les pide dinero pero éstos la ignoran. No así una elegante pareja que entrega a la niña una importante limosna, lo que ésta agradece efusivamente. Pero los cinco vagabundos han presenciado la escena y se juran obtener el dinero a mayor brevedad. La muchacha conduce al ciego hasta un lugar donde lo acomoda cariñosamente. Allí almuerzan y luego se van. En ese momento, los cinco vagabundos hacen su aparición obligando al invidente y la chica a entregarles la limosna recibida.

Un carruaje de caballos lleva hasta allí al matrimonio. Una vez han descendido y el carruaje desaparece, los cinco vagabundos irrumpen en escena y, amenazándoles con sus pistolas, amordazan a la pareja. Atan a la mujer y, mientras dos ladrones se la llevan, el marido es obligado a punta de pistola a firmar un cheque y, luego, abandonado por los ladrones con los ojos vendados.

Casualmente, el ciego y la chica descansan sentados en una roca cercana a la guarida de los ladrones. Al sentir que llegan los ladrones con su víctima, invidente y lazarilla se esconden para no ser vistos. Los secuestradores meten a la mujer en la cueva y luego salen, momento que el ciego y la niña aprovechan para

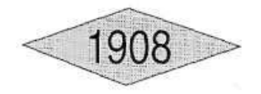
entrar en la guarida donde está la mujer atada. La chica sale al exterior para solicitar ayuda cuando rastrean el lugar el marido y tres policías. La niña les revela donde se halla la mujer, a la que su marido corre a abrazar. Luego, al intuir la llegada de los ladrones, los policías y el marido se esconden dentro de la cueva y la mujer se tumba para evitar las sospechas de los malhechores. De ese modo, los ladrones son sorprendidos y apresados por la policía. El hombre y la mujer se abrazan a la niña y juntos salen de la cueva.

La película forma parte de los trabajos realizados en Valencia por el cineasta catalán Ángel García Cardona para la casa Film Cuesta. El nacimiento de la productora data de 1905, cuando el empresario Antonio Cuesta, dedicado a la venta de aparatos fotográficos y fonográficos, decide ampliar su negocio con una sección cinematográfica. Para ello se asocia con el prestigioso fotógrafo y operador Ángel García y juntos constituyen una de las primeras empresas españolas -la tercera-, dedicada a la producción.

Unas exitosas películas taurinas rodadas por García, el cada vez más asentado mercado cinematográfico español y las buenas relaciones del representante de la productora, Juan M. Codina, con un buen número de empresarios, animan al equipo a aventurarse con un film de ficción. Dejando a un lado los géneros fantásticos y cómicos tan de moda en el mercado de entonces, el film se inspira en la narrativa popular. Se trata de un saínete costumbrista cuyo rodaje se inicia en diciembre de 1906 en Godella (Valencia). Es una historia policial a la que se dota de un ritmo "in crescendo", lo que contribuye a generar una buena dosis de suspense.

La película sabe conjugar elementos del cine primitivo con intenciones innovadoras. Así, sin descomponer su marco narrativo, combina con desenfado escenas de interiores con telones pintados y decorados cartón-piedra al más puro estilo teatral, para luego dejar paso al paisaje rural valenciano. Resulta notable el trabajo de la cámara que no escatima planos desde diversos ángulos y experimenta con una panorámica como nexo espacial de dos lugares diferentes. La interpretación de los actores resulta asimismo contenida y lograda.

El film se estrena el 7 de enero de 1907 en el salón Novedades de Valencia impactando muy positivamente entre el público. A su considerable éxito sucederá su exportación a Francia.



La civilisation à travers les ages

La civilización a través de los tiempos

D: Georges Méliès. **P:** Georges Méliès para Star Film Studios (Montreuil, Francia). **E:** enero de 1908. **Dur:** 380 metros. (18 min. aprox.). **País:** Francia.

Desglose de escenas: 1.- *Caín y Abel. El primer crimen* (4.000 años a.C.). La bondad del pastor Abel que le hace ser querido por todos, desata la envidia de su hermano mayor Caín, que le da muerte.

2.- *Los druidas. Sacrificios humanos* (500 años a.C.). Desde tiempos inmemoriales, los druidas ofrecen a sus dioses sacrificios humanos.

3.- *Nerón ensaya sus venenos en los esclavos* (año 65 d.C.). El emperador romano Nerón, no duda en usar a los esclavos como cobayas para desarrollar sus pérfidos planes.

4.- *Las catacumbas de Roma. Persecución de los cristianos* (año 200). Para huir de las persecuciones de las que son objeto por sus creencias religiosas, los



cristianos construyen las catacumbas. Pero algunos de ellos son capturados y ejecutados.

5.- *Las antorchas humanas de Justiniano.* El emperador Justiniano II ordena torturar a sus enemigos.

6.- *Flagelación con el gato de nueve colas* (año 1400). El refinado instrumento de tortura inglés supone un auténtico azote para sus desgraciadas víctimas.

7.- *Los patíbulos en los tiempos de Luis XI* (año 1475).

8.- *La inquisición. La cámara de los tormentos* (año 1490). La Santa Inquisición española, que ha instaurado un régimen de terror en el país, infringe duras torturas a sus víctimas hasta que éstas confiesan lo que a ellos les apetece.

9.- *Ataque nocturno. Señores y rufianes* (año 1630). Ataque nocturno en tiempos del cardenal Richelieu.

10.- *Tiempos modernos. Lucha callejera* (año 1906). Pese a la tecnología y el nivel de industrialización que ha llegado a conseguir, la sociedad moderna no escapa a la violencia, tan inherente al ser humano.

11.- *La conferencia de la Haya (año* 1907).

12.- *El triunfo del Congreso de la Paz*- En el Congreso de Paz, los diplomáticos suben a la tribuna donde está inscrita la palabra Paz. Blandiendo una pancarta en la que puede leerse *Arbitraje. Limitación de armamentos, Fraternidad.* Aunque son aplaudidos, poco después se inicia una violenta disputa que da al traste con las buenas intenciones.

Al tiempo que los países europeos intensifican la carrera armamentística y muchos analistas insisten en la inminencia de un conflicto a gran escala, se ha celebrado en La Haya (1907) una conferencia de Paz en la que se ha tratado de encontrar soluciones a la delicada situación que vive el mundo. Tan preocupado por la situación política internacional como de costumbre, el cineasta Georges Méliès toma de ahí la idea de su próximo film.

La poderosa competencia que representan las productoras Pathé, Gaumont o la más moderna Éclair, unido a la evolución de los gustos populares, llevan a Méliès a plantearse una profunda renovación en su cine. Estas razones conducen al mago de Montreuil a poner en escena, de manera un tanto oportunista, un gigantesco fresco que refiere la intolerancia de la humanidad a través de diferentes épocas históricas. Con extrema minuciosidad y una muy cuidada plástica, Méliès hace desfilar en pantalla una serie de bellas estampas, algunas inspiradas en cuadros célebres como el de *La justicia y la venganza persiguiendo al crimen* de Pierre-Paul Prudhon. Pero, careciendo de una estructura dramática sóli-

da, el film se queda sólo en eso, en una mera sucesión de escenas, portadoras, eso sí, de elevadas intenciones, al ser parte del ideal humanitario contra la violencia. Méliès no desdeña el tremendismo, el sentido del humor, ni un regusto pesimista a la hora de componer una obra ciertamente entretenida, aunque tratar de narrar la historia de la humanidad en un cuarto de hora resulte un tanto pretencioso... Muy orgulloso de ella y considerándola una de sus obras fundamentales, el propio Méliès la califica como *«altamente dramática, patética, naturalista, cómica, satírica e irónica y siempre interesante»*.

Temáticamente, la película se anticipa tanto a la obra maestra de David W. Griffith *Intolerance,* como al film de Carl-Theodor Dreyer *Páginas del libro de Satán (Blade of Satans Bog,* 1920).

Rescued from an eagle's nest

El nido del águila / Rescatado del nido del águila

D: J. Searle Dawley, Edwin S. Porter. **G:** David W. Griffith. **F:** Edwin S. Porter. **Mon:** Edwin S. Porter. **Dec:** Ralph Murphy. **P:** Edwin S. Porter para The Edison Manufacturing Company. **E:** febrero de 1908. **Dur:** 9 min. **País:** EEUU. **I:** Lawrence (David W.) Griffith (leñador), Florence Auer (la mujer), J. Barney Sherry (leñador).

El leñador se despide de su mujer y de su pequeño dispuesto a incorporarse a su trabajo. Cerca de allí, el hombre se suma a un grupo de compañeros y todos juntos inician la tala de árboles. El bebé juega solo en el suelo cerca de la cabaña cuando un águila enorme se acerca y, agarrando a la criatura por la ropa, se lo lleva volando.

Al salir de la cabaña, la madre busca en vano al bebé por los alrededores de la casa. Enseguida divisa en el cielo a su hijo, que está siendo transportado por la rapaz hacia su nido. Sin perder un segundo, la azorada madre corre a advertir a su marido de la desgracia. Seguido por sus compañeros, el leñador parte hacia el lugar donde se encuentra el nido del águila. Para ello debe realizar un peligroso descenso en vertical por una pared.

Atando una cuerda a un árbol, el leñador desciende hasta el nido donde en ese momento se encuentra únicamente el bebé. Pero justo cuando se dispone a subir con él, el águila se precipita en el nido embistiendo al hombre. Una violenta lucha se desencadena entre ambos. El leñador logra finalmente dar

muerte al depredador y arroja su cuerpo inerte al vacío. Tomando en brazos al bebé, el hombre hace una indicación a sus compañeros para que lo icen hasta la cima. La madre abraza a su bebé. El leñador está exhausto y se recupera un momento antes de abrazar a su esposa. Los otros leñadores celebran el feliz desenlace levantando sus brazos y agitando sus gorros al viento.

Para mitigar la difícil situación económica que atraviesa en 1907, el actor teatral David Griffith intenta vender una adaptación que ha hecho de *La Tosca* de Victorien Sardou a la productora Edison. El realizador J. Searle Dawley, poco amigo de las adaptaciones, se la rechaza, pero en compensación le ofrece el papel protagonista de su próxima película. Griffith acepta ante la promesa de que no será reconocido -los actores cinematográficos no gozan de muy buena reputación-, y para ello cambia su nombre en los créditos por el de Lawrence.

La película, que sigue la línea argumental marcada por el *Rescued by Rover* de Cecil M. Hepworth en 1905, está basada en un hecho real ocurrido años atrás en las montañas Adirondack, que el Eden Musée de Nueva York ha inmortalizado en cera hace algunos meses. Como viene siendo habitual en las producciones de la compañía, Dawley, contratado este año por la Edison, se encarga de realizar el film, mientras su prestigioso maestro Edwin Porter, se ocupa de la supervisión del mismo.

La película basa su atractivo en una historia llena de suspense, que lo tiene, y en la supuesta fuerza de unos trucos que, sin embargo, no logran estar a la altura. En busca del toque lírico, Dawley recurre al elemento natural combinando los bellos paisajes de las montañas de New Jersey, con planos rodados en estudio, pero la artificiosidad de los telones pintados y una iluminación deficiente determinan un conjunto un tanto disarmónico. Tampoco acaba de funcionar del todo el climax final, que presenta la lucha del hombre con el águila, al resultar demasiado evidente el trucaje del animal, una marioneta movida con alambres.

Terminada en tan sólo cuatro días, la película se estrena en los primeros días de febrero de 1908 siendo muy mal acogida por la crítica. Pese a que la interpretación de Griffith como el azorado leñador resulta bastante convincente, el fracaso del film provoca el que Dawley le despida de la compañía unos días después.

The Adventures of Dollie

Las aventuras de Dorotea

D: David Wark Griffith. **G:** Stanner E.V. Taylor. **F:** Arthur Marvin. **P:** American Mutoscope and Biograph Company. **E:** 14 de julio de 1908. **Dur:** 217 metros (8 min. aprox.). **País:** EEUU.
I: Linda Arvidson (Dollie, la madre), Arthur V. Johnson (el joven padre), Charles Inslee (el gitano), Madeline West (mujer del gitano), Mrs. Gebhardt, Gladys Egan.

Una joven familia compuesta por el padre, la madre y su pequeña hija Dollie, se dispone a pasar un alegre día de verano en el campo. Un bello paraje, cerca del río, es el elegido por el matrimonio como lugar ideal para su descanso. Justo en el momento en que el marido se ausenta y deja solas a su mujer y a Dollie, un gitano que deambula por los alrededores con una cesta se deja caer por allí. El calé molesta a la joven madre, a la que increpa por no querer comprar sus mercancías. Luego, el gitano ataca a la madre, acto que es presenciado por el marido a su llegada. Se entabla una dura pelea entre los dos hombres, al final de la cual el gitano se marcha de allí. Pero instantes después, el rencoroso gitano vuelve y secuestra a Dollie. Tratando de evitar ser descubierto por la partida de rescate que se



organiza, el gitano esconde a la niña en un barril.

La pequeña Dollie es conducida al campamento del gitano, donde a éste le espera su mujer. Allí, la víctima es depositada dentro de un tonel más grande. La pareja de cíngaros inician el viaje llevando el barril en la parte trasera de la caravana. Pero al atravesar un río, el nivel de las aguas hace que el barril comience a flotar y salga fuera del carro. El tonel es arrastrado pol-la fuerte corriente hasta caer por una pequeña cascada mientras en su interior, Dollie corre un grave peligro. En aguas más calmadas, un muchacho que pesca cerca de allí avista el barril. Informado el joven padre, éste acude lleno de alegría a recuperar a su pequeña Dollie, casi en el mismo sitio en donde había sido raptada.

Ante la necesidad de la Biograph Company de incorporar nuevos realizadores para competir con la Kinetoscope de Edison, Arthur Marvin, ayudante de fotografía y hermano del director general de la compañía, sugiere el nombre del actor y guionista Lawrence Griffith. Después de estudiar la oferta de la Biograph, el joven Lawrence decide aceptarla sólo tras asegurársele que podrá volver a la interpretación si el proyecto fracasa.

Básicamente, el planteamiento estructural de *The Adventures of Dollie* resulta similar al de *Rescued from an eagle's nest.* Compuesta de trece planos, el principal interés de la película, desde el punto de vista narrativo, radica en la tensión del rescate. Si bien determinados aspectos visuales y enunciativos del film evidencian la formación teatral del debutante Griffith, también se aprecia un esfuerzo de éste por utilizar recursos del nuevo medio, como testimonia el inteligente uso del *flash-back.*

Por otro lado, el film tiene un cierto tufillo maniqueo y racista. La eterna lucha entre el bien -la familia burguesa- y el mal -el gitano y su mujer-, amenaza desde el exterior la integridad de la unidad familiar. La restitución de ese equilibrio encuadra el film dentro de los clásicos melodramas normativos, y su desarrollo tiene lugar bajo la influencia de los films británicos de persecuciones, *chase-films,* que gozan de gran popularidad entre el público. El final feliz (el hijo recuperado casi en el mismo lugar donde había desaparecido) cierra incluso topográficamente la estructura circular de la película.

Los intérpretes son Linda Arvidson, la esposa de Griffith, y Arthur V. Johnson, un joven sin experiencia cinematográfica al que Griffith ha elegido en plena calle simplemente porque su aspecto físico le parecía adecuado. Rodada en las jornadas del 18 y 19 de junio en el estudio y en Sound Beach (Conn.), la cinta

está lista para ser proyectada en una semana.

El film se estrena en Nueva York el 14 de julio de 1908. Conforme con el resultado, la compañía ofrece a Griffith un contrato de un año con el sueldo de 500 dólares al mes. Por su parte, Johnson pasará a la Lubin, donde se convertirá en una gran estrella y será considerado el primer galán del cine americano.

Fantasmagorie

Fantasmagoría

D: Émile Cohl. **Animación:** Émile Cohl. **P:** Film Gaumont (París). **Dis:** Gaumont. **E:** 17 de agosto de 1908. **Dur:** 36 metros (2 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Dibujos animados.

Un dibujante traza en una pizarra la figura de un joven payaso suspendido de un trapecio. Al descender resulta ser una ventana de la que surge un señor gordo con sombrero y paraguas, que saluda quitándose el sombrero. El señor se encuentra sentado en una silla ante una pantalla de cine. En la silla delantera aparece el payasito, que desaparece tras recibir un manotazo del señor, al que a su vez asusta una araña que pende de un hilo. Poco después llega una señora con un enorme gorro de plumas, que molesta e imposibilita la visión de la película al hombre. Éste, tras meditar una solución, comienza a arrancar las plumas del gorro de la señora y finalmente le quita el sombrero, pero resulta que debajo lleva un casco militar. El casco es absorbido desde arriba y la cabeza de la señora crece. Dentro de ella aparece el payaso, que engulle al señor y, con un volantín, se introduce en una caja.

Otro personaje aparece y arroja varias pesas encima de la caja para evitar la salida del payaso pero éste consigue escaparse y desplaza al personaje fuera de escena. Un señor maduro con un sombrero de copa aparece sentado en una silla. El señor se levanta, saluda y se marcha. El payaso pesca al señor con una caña y lo lanza hacia el otro lado convertido en una especie de globo. Un monigote con espada y sombrero de capirote desafía al payaso, pero éste le lanza un spray borrador y le hace desaparecer. De una maceta crece una vara que amputa la cabeza del payaso. El resto del cuerpo recupera la testa que había caído en manos de un señor. El señor se convierte en una botella que escupe el corcho. La botella crece y avanza hacia el payaso y se lo traga. La botella se convierte

entonces en un capullo que se abre, y luego en la trompa de un elefante, donde se columpia el payaso.

El elefante se convierte en la fachada de una casa, por cuya puerta entra el payaso. Mientras un policía hace la ronda, el payaso sale por la ventana de la casa y cae a la calle, con tan mala fortuna que su cabeza vuelve a despegarse. El dibujante aplica pegamento con sus manos y el payaso recupera su integridad. Tras inflarse como un globo y dar una voltereta, el payaso se despide de todos montado en un caballo.

El dibujante parisino Émile Courtet, llamado Émile Cohl, es un habitual colaborador de las historietas infantiles del momento Enfadado porque uno de los films de la casa Gaumont toma como referencia un cómic suyo, Cohl se persona en los estudios para presentar su queja. Allí se entrevista con Feuillade, que enseguida decide contratarle como guionista.

Cohl sugiere al estudio la idea de reemplazar las fotografías que habitualmente componen los fotogramas en el medio cinematográfico por dibujos creados a mano, a lo que éste le otorga su conformidad. Puesto a trabajar, Cohl realiza de dos pequeños films: *Le Mouton Enragé* y *Le Violiniste*, tras los cuales llega *Fantasmagorie.*

Para su elaboración, el dibujante compone primeramente los cerca de 2.000 dibujos de los que consta la obra. Luego, él mismo hace las veces de operador y filma los dibujos mediante el procedimiento de *paso de manivela,* que consiste en parar la impresión después de cada imagen. Los personajes son esquemáticos; figuras simplemente delineadas y sujetas a la bidimensionalidad que desfilan en un aluvión de imágenes a lo largo de dos minutos. La historia que protagonizan resulta auténticamente frenética, careciendo de una estructura narrativa definida, pero con una lógica interna y la autonomía que le da el haberse desligado de los espectáculos vodevilescos o de music-hall. La notable fluidez de movimientos del film, sustentada en las continuas transformaciones de que son objeto los personajes, ayuda a conformar el fascinante espectáculo que parece sacado de un sueño.

El corto, de 36 metros de largo, se estrena el 17 de agosto de 1908 dentro del programa de verano dado por la Gaumont en el Teatro del Gymnase de París. En EEUU, el film será titulado *Metamorphosis* y en Gran Bretaña *Black and White.* Al margen del éxito de la cinta, quedará el invento de los dibujos animados, años más tarde reivindicado por dibujantes norteamericanos, como Windsor MacCay o incluso Walt Disney.

Nick Carter, le roi des détectives

Nick Carter, el rey de los detectives

D: Victorin-Hippolyte Jasset. **G:** Victorin Jasset, basado en los relatos de Eustace Hale Ball (basado en las *Dime novels* de John Coryell y Frederick Marmaduke Van Rensselaer Dey). **F:** Raymond Agnel. **Dec:** Colas. **P:** Société Française des Films et Cinématographes Éclair. **E:** 8 de septiembre de 1908. **Dur:** 1200 metros repartidos en 6 episodios. **País:** Francia.

I: Pierre Bressol (Nick Carter), André Liabel (Paulin Broquet), Camille Bardou (un ladrón), Gilbert Dalleu (otro ladrón), Teddy (Chick), Julien Dupré (Patsy Murphy), René Colas, Josette Andriot, Eugénie Nau.



1.-*Le guet-apens* (El rescate del doctor). Un próspero doctor es secuestrado por una banda de delincuentes cuando sale de misa con su mujer. Encerrado primero en un desván y, más tarde, en un almacén, es obligado a escribir una petición de rescate antes de ser atado y amordazado. La mujer del doctor alquila los servicios de Nick Carter. Carter localiza el paradero del doctor y, viendo dentro a una mendiga, la atrapa en su salida y, disfrazado con sus ropas, logra liberar al doctor y arrestar a los secuestradores.

2.- *L'affaire des bijoux* (El asunto de las joyas). En una venta, la criada de un castillo se reúne con tres maleantes, a los que da las indicaciones precisas para entrar por una ventana y robar a placer. Durante el robo de las joyas, la propietaria casi muere estrangulada. Nick Carter es avisado y un pañuelo impregnado en cloroformo le pone sobre la pista. Patzy, ayudante de Carter, vigila a la criada, quien previene a los bandidos. Un posadero les hace descender a su cueva y de ahí a una segunda, camuflada con una cubierta de paja. Con Patzy y Chick, Carter rastrea el lugar y, creyendo haber oído un ruido, sitúa a Patzy en un tonel mientras Chick y él simulan marcharse. Al salir del agujero, los bandidos son pillados entre dos fuegos y detenidos. Carter devuelve las joyas a los agradecidos propietarios.

3.- *Les faux monnayeurs* (Los falsos monederos). Carter persigue a unos falsificadores de moneda hasta una cueva en la que tienen su cuartel general. El detective detiene a los delincuentes y libera a una de sus víctimas, a quien los gángsteres habían emparedado.

4.- *Les dévaliseurs de banque* (Los ladrones de bancos). Carter es avisado por un banquero al que acaban de robar. El vigilante nocturno ha sido golpeado. Fingiéndose borracho, Carter se gana la confianza del cajero logrando así que éste confiese la autoría del hecho. Luego le arresta.

5.- *Les empreintes* (Las huellas).

6.- *Les bandits en habit noir* (Los bandidos de etiqueta).

Antiguo organizador de pantomimas gigantes, Victorin Jasset es contratado por la Gaumont, productora rival de la Pathé, hasta que, por desacuerdos con Léon Gaumont, Jasset decide abandonar la compañía y trabajar para la Éclair.

En su nueva empresa, Jasset realiza melodramas sentimentales dirigidos a una clase social algo más baja que los de la Pathé. Pero poco después el realizador acierta de lleno con el lanzamiento de sus Nick Carter, el primer film policial por episodios. Inspirándose directamente en los *Dime novels* (célebre folletín americano publicado en fascículos semanales desde el 18 de septiembre de 1886), el realizador se constituye en el inventor del serial cinematográfico, una fórmula con un gran porvenir.

Cada uno de los seis episodios que presenta desarrolla una historia completa. Marcada por la simplicidad argumental como norma, la serie revela importantes cualidades narrativas y un sentido de la acción rápido al más puro estilo americano. En todos ellos sale a relucir el esmero puesto por Jasset en la dirección de actores, y su tino al combinar interiores con escenarios naturales. Si en los primeros episodios las escenas de exteriores son reducidas al mínimo, destacando en ellos el trabajado realismo de sus decorados de interior, las cada vez más frecuentes ubicaciones en los suburbios parisinos confieren a la serie un halo sugerente y nuevo. El actor Pierre Bressol encarna a un Nick Carter afrancesado y rechoncho al que no se conoce vicio, dotado de una fuerza hercúlea y una extraordinaria capacidad para disfrazarse. ¡Es el nuevo héroe!

Los episodios se estrenan correlativamente el 8 de septiembre, el 22 de septiembre, el 6 de octubre, el 20 de octubre, el 27 de octubre y el 19 de noviembre de 1908. El éxito colosal de la serie dará origen a varias secuelas. Así, en marzo del año siguiente aparece *Les nouveaux exploits de Nick*

Carter, en dos partes: *En danger y Le sosie*. En septiembre del mismo año dos nuevos films: *Le club des suicides* y *Les dragées*. En enero de 1910, *Nick Carter, acrobate;* en 1911 *Nick Carter contre Paulin Broquet;* en diciembre de 1912, *Le mystère du lit blanc;* y ya en marzo de 1912 se estrena *Zigomar contre Nick Carter*.

Stienka Razin

Stenka Razin

D: Vladimir Romashkov. **G:** Vasili Goncharov, basado en la obra de Alexander S. Pushkin. **F:** Alexander O. Drankov, Nikolai Kozlovsky. **M:** Mikhail Ippolitov-Ivanov. **P:** Alexander O. Drankov. **E:** 15 de octubre de 1908. **Dur:** 300 metros (15 min. aprox.). **País:** Rusia.
I: Evgeni Petrov-Krajevsky (Stenka Razin), actores de la casa del pueblo de San Petersburgo.



El pirata Stenka Razin navega en un gran barco junto a una princesa persa y tres capitanes cosacos. El resto de la banda de Razin se reparte en otros barcos siguiendo a su capitán. El borde del río es el lugar elegido para acampar. Los tripulantes relajan sus tensiones cantando y bailando. La princesa se une a la fiesta y danza a los sones de la canción *El largo de la madre Volga*. Los bandidos, contentos, vitorean a su jefe.

Pero, al poco tiempo, se empiezan a escuchar las primeras voces discordantes. Un capitán cosaco entiende que su jefe antepone sus amoríos con la princesa a sus obligaciones y así se lo hace saber a la tripulación. Un sentimiento de indefensión y malestar invade a los presentes. Temerosos de que las tropas del zar se les echen encima por causa de la princesa, los conspiradores deciden desembarazarse de ella mediante una treta.

Stenka se encuentra, en efecto, muy enamorado de la princesa, y los celos comienzan a torturar su mente. Stenka pregunta a la muchacha si él es su único amor o si ha dejado otro en su país. Un gran vaso de vino que le hace llegar en ese momento el capitán cosaco envalentona al pirata que intenta abrazar a la muchacha. Ésta, asustada por su comportamiento, le rechaza y luego llora bajo un árbol, mientras el bandido sigue bebiendo. En ese momento, el capitán le enseña una carta a Razin en la cual la princesa expresa su tristeza al príncipe Hassan por la separación, deseando que sea lo más corta posible. Profundamente indignado, Razin muestra la carta a la princesa, que se arrodilla ante el pirata.

Rápidamente, Razin ordena el reagrupamiento de sus huestes y la inmediata partida. El propio Razin lleva a rastras a la princesa hasta el buque. Los barcos se encuentran en el medio del río. Allí, Razin toma en sus brazos a la princesa y la lanza por la borda.

Desde comienzos del cine, los espectadores rusos se han sentido cautivados por los films de importación que sucesivamente les han hecho llegar las productoras Lumière, Pathé y Gaumont. En estos años, sus salones de proyección se nutren principalmente de producciones danesas, francesas e italianas. El cine ruso propiamente dicho, llega de la mano de un fotógrafo de la corte imperial de San Petersburgo, Alexander Drankov, que abre unos estudios y se entrega a la realización de películas, en cuyas primeras muestras deja patente la influencia heredada del *Film d'Art* francés.

Gran conocedor de los gustos del público, Drankov prepara un film a medida, atento a las necesidades románticas de la época y a la vez portador de las maneras de la clase popular a quienes va dirigido. Después de una infructuosa intentona en 1907, con un inacabado *Boris Gudonov,* Drankov produce *Stienka Razin,* película inspirada en una de las más famosas baladas tradicionales rusas y que narra la historia del trágico amor de un bandido generoso con una princesa persa. El propio Drankov participa como fotógrafo en el film mientras encarga a Vladimir Romashkov de la dirección.

Se trata de una obra dramática que ensalza el valor de Stienka, una legendaria figura heroica y símbolo del pueblo ruso, que se libra del yugo de sus opresores. Vividor, borracho, bandolero y cantante, el triste final pone el regusto agridulce a la historia. Filmada fundamentalmente en exteriores, participan en ella al menos 100 perso-

nas, artistas procedentes del Teatro Dramático de San Petersburgo, ataviados con un vestuario y accesorios apropiados al marco histórico. Poco parece preocuparle a Drankov el hecho de que el film carezca de una continuidad narrativa sólida. Para él es un detalle sin importancia frente a lo que entiende realmente esencial: ¡se trata de la primera película rusa auténticamente nacional!

En una circular lanzada como propaganda previa al estreno del film, Drankov se ensalza sin ningún pudor. Éste tiene lugar el 15 de octubre de 1908, con una obertura compuesta por Mikhail Ippolitov-Ivanov, que en lo sucesivo será interpretada indistintamente por orquesta, coros, piano o gramófono, según el teatro en donde se proyecte. Del importante éxito del film derivan múltiples encargos para la productora independiente de Drankov, hecho que decide su continuidad marcando todo un hito en el país de los zares.

Don Juan Tenorio

D: Ricardo de Baños, Alberto Marro. **G**: Ricardo de Baños, Alberto Marro, basada en la obra teatral *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla. **F:** Ricardo de Baños. **R:** Alberto Marro. **P:** Alberto Marro y Ricardo de Baños para Hispano Films (Barcelona). **E:** 30 de octubre de 1908. **Dur:** 330 metros (16 min. aprox.). **País:** España.
I: Cecilio Rodríguez de la Vega (don Juan Tenorio).

Don Juan Tenorio es un presuntuoso conquistador sevillano. Un día, en un alarde de fanfarronería, apuesta con Luis Mejía a que, en el plazo de seis días, es capaz de seducir tanto a la novicia Inés como a Ana, novia del Propio Luis. Según sus planes, don Juan hace llegar a Inés una carta de amor al convento a la vez que obtiene la llave de la casa de Ana. Con la ayuda de Brígida, la criada de Inés, don Juan rapta a la muchacha del convento. Pese a la oposición de don Luis, don Juan logra seducir a Ana en su casa y, más tarde, le declara su amor a Inés. Tras una violenta discusión, Don Juan mata a Mejía y al comendador Don Gonzalo, y luego huye.

Cinco años después, Don Juan, que ha regresado a la ciudad, visita las tumbas de su padre, de Inés, Gonzalo y Luis. En ese momento, la estatua de Inés, transformada en un fantasma, le anima a reunirse con ella. Desafiante, Don Juan invita a la estatua de Gonzalo a cenar en su casa.

Los capitanes Centellas y Avellaneda dormitan bajo los

efectos del vino tras una cena en casa de Don Juan cuando se aparece ante el anfitrión el fantasma de Don Gonzalo para recordarle que debe arrepentirse en el plazo de una noche. Creyendo que se trata de una broma de sus invitados, Don Juan discute con ellos y les desafía a duelo. En el curso de la pelea, el capitán Centellas hiere de muerte a Don Juan. En su agonía, el Tenorio se arrepiente de su pasado y entra, de la mano de su amada Inés, en el reino de los cielos.

La productora barcelonesa Hispano Films, fundada en 1906 y que ahora dirigen Alberto Marro y el joven operador Ricardo de Baños, está decidida a llevar a la pantalla una obra de envergadura. Ante esa convicción, Marro y Baños se animan a realizar una versión en imágenes de *Don Juan Tenorio,* el célebre drama romántico de José Zorrilla, en la idea, buenos conocedores como son de los gustos del público, de que constituye a priori un valor seguro. Entendiendo asimismo que el espectador va a saber recompensar sus esfuerzos por componer una obra de calidad, los productores no descansan hasta convencer al conocido actor teatral Cecilio Rodríguez de la Vega para interpretar ante las cámaras el papel del burlador sevillano, a sabiendas de que resulta la mejor elección posible.

La película responde plenamente al original de Zorrilla hasta el punto que permiten sus siete cuadros de duración, y toda ella está concebida como teatro filmado. Así, la película dispone de decorados escénicos pintados a mano, un cuidado vestuario, una cámara inmóvil y la muy teatralizada interpretación. Se adivina, sin embargo, algún intento de introducir elementos plenamente cinematográficos, como son el empleo de sobreimpresiones, algunos fundidos y otros trucos ópticos. Además, la gran fotografía de Ricardo de Baños y una excelente planificación fílmica permiten que se prescinda de intertítulos explicativos.

El film se estrena, previamente coloreado, el 30 de octubre de 1908 en el cine Gran Vía de Barcelona, obteniendo un éxito enorme. La Pathé no duda en adquirirlo para su distribución en Francia, donde desde hace unos meses triunfa el film de una productora rival *L'assasinat du duc de Guise,* que ha disparado en medio mundo la moda del fenómeno «Film d'Art». Poco tiempo después, la Hispano insistirá en el drama decimonónico con *Locura de amor.* La misma productora realizará un segundo *remake* utilizando idénticos intérpretes en 1910 y, luego, un tercero en 1921.

Electric hotel
El hotel eléctrico

D: Segundo de Chomón. **G:** Segundo de Chomón. **F:** Segundo de Chomón. **Trucajes:** Segundo de Chomón. **P:** Segundo de Chomón para Pathé Frères (París). **E:** noviembre de 1908. **Dur:** 140 metros (7 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Julienne Mathieu (Laura, la turista).

Un matrimonio de turistas, Laura y Bertrán, llegan a un hotel. Ambos quedan sorprendidos ante la carencia de personal del local, pero un recepcionista les hace saber que allí todo funciona de forma automática. Así, las maletas de la pareja se desplazan ellas solas hasta el ascensor y de allí a la habitación, donde se deshacen sin ninguna intervención humana. Las ropas y otros enseres en ellas contenidas van colocándose ordenadamente en los cajones de los armarios. Los turistas llegan luego a la habitación donde se disponen a acomodarse. Bertrán acciona un mando y sus botas se desabrochan automáticamente y son lustradas por un cepillo que parece tener vida propia. Laura se sienta en una silla donde un peine le repasa el cabello y hasta le hace un moño. Bertrán ocupa su sitio y es enjabonado y afeitado por una moderna máquina de afeitar que lo hace de manera automática. Y cuando quieren enviar una



carta, una mesita se desplaza hacia ellos, aparece el papel y pluma, la cual va trazando, ella sola, los renglones sobre el papel sin ninguna intervención de las manos. Muy satisfechos por tantas comodidades, Bertrán se fuma una pipa mientras su mujer reposa en la cama.

Pero abajo, en la sala de máquinas del hotel, un operario bajo los efectos del alcohol, empieza a accionar los mandos de manera aleatoria provocando que los objetos se muevan a un ritmo vertiginoso. Los muebles de la habitación se desplazan de manera desordenada, girando de un lado a otro sin ningún control, y con ellos Laura y Bertrán, que se quedan patas arriba, sin alcanzar a comprender qué sucede.

Las películas sobre hoteles encantados se remontan a los mismos orígenes del cine, fruto de la imaginación de pioneros como Méliès, G.A. Smith o Edison. Pero no va a ser hasta marzo de 1907 cuando James Stuart Blackton saque el máximo partido al tema con el estreno de *El hotel embrujado (The Haunted Hotel).* La película llega a París en abril de ese mismo año y luego de un triunfal pase en el Châtelet y el Hipódromo -el mayor cine mundial de la época con 5.000 asientos-, la Vitagraph cede la distribución del film a la casa Gaumont. Como parte de la campaña publicitaria, la productora francesa se niega a desvelar la técnica de sus trucos arguyendo que se trata de secretos recientemente adquiridos.

La resonancia del film hace que su directa rival, la Pathé, precise en su catálogo de una película de similares características y encarga la dirección del proyecto a Segundo de Chomón, uno de sus más brillantes realizadores. Con su colaborador Amédée Rastelli, Chomón examina la cinta de Blackton durante varios días hasta descubrir su misterio: ¡está rodada imagen por imagen! Si bien Chomón ya ha experimentado con el *paso de manivela,* no así su aplicación para la animación de objetos corpóreos. Una vez que el film de Blackton ha objetivado la rentabilidad del procedimiento, los dos grandes inconvenientes de la técnica: la lentitud -son necesarias semanas de trabajo frente a los días u horas que habitualmente se emplean para rodar un film- y elevado costo dejan de ser problemas insalvables.

Chomón rueda el film con una «cámara 16» construida al efecto, logrando con ella todo tipo de efectos sorprendentes. Son de destacar las chispas dibujadas directamente a mano sobre el negativo con tinta negra.

Además de obtener un gran éxito, la película contribuye a divulgar el procedimiento en gran parte del mundo. Durante muchos años ha venido siendo erró-

neamente datada por los historiadores en 1905, atribuyéndosele por ello a Chomón la paternidad del *paso de manivela*. Aunque esto no sea cierto, si lo es que el realizador español es el primero en anunciar expresamente el procedimiento sin el ocultismo técnico que caracterizaba a anteriores autores.

Lövejagten

La caza del león

D: Viggo Larsen. **G:** Ole Olsen. **F:** Axel Graatkjaer (como Axel Sörensen). **P:** Ole Olsen para Nordisk Film Kompagni. **E:** 11 de noviembre de 1908. **Dur:** 11 min. y medio. **País:** Dinamarca.
I: Viggo Larsen (primer cazador), Knud Lumbye (segundo cazador), Thomsen (muchacho negro), Gustav Lund, Axel Sörensen.

Dos cazadores se disponen a participar en una cacería de leones en el corazón de la selva africana. Los hombres se hacen acompañar en su aventura por un joven muchacho negro que ha de servirles de guía. En su camino, los expedicionarios se encuentran con los animales pobladores de la jungla. Cocodrilos, elefantes, rinocerontes e hipopótamos se convierten en observadores curiosos al paso de la expedición. Al atardecer, los cazadores, ya cansados, encuentran un lugar adecuado para acampar y se quedan dormidos.

Dos leones merodean por los alrededores. Uno de ellos acaba de cazar una cabra y comienza a dar cuenta de ella. La proximidad del animal despierta a uno de los cazadores, que se sienta y dispara. El ruido despierta al otro cazador quien, ante la importancia del momento, zarandea al joven muchacho negro para que se desperece. Después, tomando su fusil, dispara sobre el león.

Un león que merodea por el lugar ha dejado una nueva víctima, un caballo muerto, que yace en el suelo. Los cazadores toman posiciones esperando los próximos movimientos de la fiera. Aprovechando que el felino se ha acercado hasta el agua, uno de los cazadores avanza hacia él y dispara. La fiera es alcanzada de pleno y se desploma en el agua.

El cazador, orgulloso de haber cobrado su pieza, posa junto a ella, con el mar como fondo. Colocando su pierna derecha sobre el lomo del león yaciente, saluda con la otra mano. Luego, arrodillados junto a los animales, los satisfechos cazadores proceden a despedazarlos. La cacería ha sido todo un éxito.

Decidido a probar suerte en el mundo del celuloide, el emprendedor feriante danés Ole Olsen funda en 1905 la Biograph Theater, unas de las primeras salas cinematográficas del país. En un intento de autoabastecerse de materia prima, Olsen asume al año siguiente un nuevo escalón de la cadena creando, con la ayuda de su amigo Arnold Richard Nielsen, la pequeña productora Nordisk Film Kompagni. Luego de vender 191 copias del pseudodocumental ambientado en las regiones Árticas, *La caza de un oso polar (Isbjoernejagten,* 1907), el productor decide abundar sobre el tema y aprovecha la circunstancia de que el zoo Hagenbeck de Hamburgo se dispone a deshacerse de dos viejos leones, para adquirirlos. Su intención no es otra que sacrificar a los animales en el curso de la representación de una cacería para la película *Lövejagten.*

De la realización del film así como de dar vida en la pantalla al cazador protagonista se encarga Viggo Larsen, un antiguo suboficial al que Olsen conoció trabajando de interventor en la sala Biograph Theater. Con una hábil yuxtaposición de las imágenes grabadas en tres lugares diferentes, Larsen logra dar la impresión de que se trata de la auténtica selva africana. Además, la rápida alternancia de planos filmados en un bosque con otros de las dunas de la isla de Elleore y unos terceros realizados en el zoológico de Copenhague, confieren al film un dinamismo sorprendente.

Para evitar los barrotes en las tomas en el zoo, Sörensen aproxima su cámara a las jaulas, con lo que nos proporciona unos impactantes primeros planos de los animales. Pero en su ánimo de asombrar al espectador, el film no se limita al dinámico montaje de los 40 planos de que consta, sino que se explaya con crudos detalles de la agonía de las fieras y sus despedazamientos, que resultan un tanto gratuitos.

El film logra vender 259 copias y su fama se extiende por todo el país, pero la crueldad de la cinta le vale a Olsen importantes críticas. Haciéndose eco de ellas, el Ministerio de Justicia danés toma cartas en el asunto y retira a Olsen su licencia de exhibidor. Afortunadamente, la sentencia será revocada y la película marcará el despegue de la Nordisk, que entre 1907 y 1910 producirá 560 títulos más.

L'assasinat du duc de Guise

El asesinato del duque de Guisa

D: André Calmettes. Charles Le Bargy. **G:** Henry Lavedan. **D.A.:** Émile Bertin. **Ves:** Émile Bertin. **Mobiliario:** Leonardi. **M:** Partitura original de Camille Saint-Saens. **P:** Hermanos Laffitte para Société du Film d'Art. **E:** 17 de noviembre de 1908. **Dur:** 500 metros (18 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Charles Le Bargy (Enrique III), Albert Lambert (el duque de Guisa), Gabrielle Robinne (la marquesa de Noirmoutiers, amante del duque), Berthe Bovy (el paje), Huguette Duflos. Albert Dieudonné, Raphaèl Duflos, Jean Angelo.



Castillo de Blois, en Francia, el 23 de diciembre de 1588. En sus aposentos, la marquesa de Noirmourtiers recibe de madrugada la visita de su paje que le trae un importante mensaje. Debe de evitar que su amante, Henri de Lorraine, el duque de Guisa, vaya al consejo ya que el rey Enrique III, celoso de su poder ascendente, está decidido a desembarazarse de él. Sin embargo, los esfuerzos de la marquesa para convencer a su amado resultan inútiles, pues éste, muy seguro de sí mismo, se burla de la misiva.

En los aposentos reales, Enrique III tiene ya todo preparado para asesinar a Lorraine. Cuando el monarca divisa desde su ventana que llega el duque, toma juramento a su guardia de que cumplirán sus pérfidos designios. El duque espera con otros consejeros hasta que se presenta un lacayo para conducirle hasta el viejo gabinete. Allí, los miembros de la guardia real, también conocidos como «los cuarenta y cinco», le esperan en actitud tranquila. Pero de repen-

te, todos se lanzan sobre el duque y le apuñalan. El valiente Henri intenta desenvainar su espada mas, sorprendido ante tan rápida acción, no lo consigue. Herido de muerte en el suelo, uno de los esbirros del rey le asesta el golpe de gracia en mitad del corazón. El monarca, que ha asistido al crimen escondido tras una cortina, queda tan hondamente impactado que exclama ante el cuerpo del duque: «Es todavía más grande muerto que vivo».

El cadáver de Henri de Lorraine es trasladado a una sala y arrojado a una enorme chimenea. Poco después, llega la marquesa que, viendo hecho realidad su peor augurio, queda horrorizada y parece perder la razón. El rey, presente de incógnito en la sala, se desenmascara en ese momento. Al reconocerle, la mujer se desvanece en brazos de dos soldados.

Tan sólo unos meses después, el propio rey cae apuñalado por el monje fanático Jacques Clement.

En un intento de elevar el nivel cultural del cinematógrafo, hasta el momento considerado como un entretenimiento vulgar, e incorporarlo a las artes nobles, los hermanos Lafitte, editores, deciden crear la *Société du Film d'Art.* Contando con los servicios de la Comédie francesa y otras grandes personalidades, el ambicioso proyecto aspira captar al público burgués para el séptimo arte. En su film-manifiesto, *L'assasinat du duc de Guise,* se aseguran el concurso del académico Henri Lavedan, que elabora un inteligente guión por 8.000 francos, del renombrado músico Camille Saint-Säens que compone, por vez primera en el cine, una partitura original para el film; así como de algunos de los más prestigiosos comediantes de la escena francesa, como Charles Le Bargy, Gabrielle Robinne o Albert Lambert.

La historia, que ya ha sido llevada al cine por Georges Hatot para los hermanos Lumière, cuenta con la violencia de la narración como seguro aliado para impresionar a los espectadores. El film copia, además, su puesta en escena de las formas teatrales, y hace gala de ello ofreciendo al gran público la oportunidad de asistir a una gran representación teatral desde una localidad inmejorable. Eso sin olvidar la atinada actuación que nos brinda Le Bargy; tan pausada, precisa, expresiva y sobria, que su minuciosa composición del personaje alcanza a dotarlo de perfiles psicológicos.

La película se estrena el 17 de noviembre de 1908 en la bellísima sala Charras, con su acompañamiento musical original. El acto consigue atraer a todo el París cultural y deja al público entusiasmado. Casi simultáneamente a la creación del

Film d'Art, aparece la sección de Pathé SCAGL de Pierre Decourcelle, y posteriormente la Éclair fundará la *Association des Compositeurs et des Auteurs Dramatiques* (ACAD). El movimiento generado supondrá un importante avance para el mundo del cine, no por su estética absolutamente teatral, ni porque sus valores fílmicos contribuyan al enriquecimiento del lenguaje cinematográfico, sino otorgando al nuevo medio una respetabilidad ante la opinión pública de la que hasta entonces carecía, y demostrando a los productores la viabilidad comercial de las películas de metraje superior a una bobina.

Gli ultimi giorni di Pompei

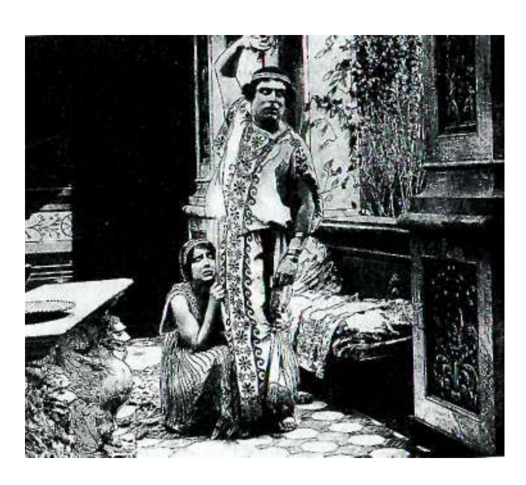
Los últimos días de Pompeya

D: Luigi Maggi. **G:** Arrigo Frusta, Roberto Omegna, basado en la novela *The Last Days of Pompeii* (1835) de Edward Bulwer Lytton. **F:** Giovanni Vitrotti, Roberto Omegna. **Dec:** Ettore Ridoni. **D.A.:** Luigi Maggi. **M:** M. Graziani-Walter. **P:** Arturo Ambrosio para Ambrosio Film (Turín). **E:** diciembre de 1908. **Dur:** 366 metros (20 min. aprox.). **País:** Italia.

I: Lydia de Roberti (Nidia), Umberto Mozzato (Glauco), Mirra Principi (Ione), Luigi Maggi, Ernesto Vaser, Cesare Carini-Gani.

Pompeya es una próspera y apacible ciudad. En ella vive Glaucus, un apuesto patricio griego que ha encontrado el amor de su vida en la bella Jone. Pero el malvado hechicero Arbacus, un sacerdote del templo de Isis, que profesa culto a la diosa egipcia, oculta perversas intenciones hacia Jone. Entre los seguidores de Arbacus se encuentra Apoquidus, el joven hermano de leche de Jone, a quien sin embargo, viendo los oscuros manejos del hechicero, pronto le surgen dudas sobre la autenticidad del culto a la diosa. Un día, Glaucus, al ver cómo es golpeada la esclava ciega Nidia, que se dedica a interpretar bonitas canciones por las calles pompeyanas, se la lleva a su casa para aliviarla de su sufrimiento. Arbacus utiliza su influencia con Jone para prohibirle ver a Glaucus con intención de hacerla su esposa. Al enterarse, el patricio se presenta en casa del hechicero y rescata a su enamorada.

Tras abandonar la falsa fe, Apoquidus abraza el cristianismo pero el pérfido Arbacus no está dispuesto a tolerarlo y le da muerte. El hechicero consigue sacar partido de la situación culpando del crimen a Glaucus y logrando que sea condenado a



morir en la arena, devorado por los leones. Pero en el circo, la verdad sale finalmente a la luz y el pueblo pide que Arbacus sea ajusticiado. El hechicero invoca el fuego del infierno y entonces el Vesubio entra en erupción.

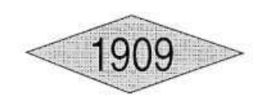
La población corre despavorida por las calles pereciendo en la ciudad, víctimas de la lava incandescente que arroja el volcán, entre ellos Arbacus. Glaucus encuentra a Jone y consigue ponerla a salvo. En un barco, los escasos supervivientes de la tragedia dan gracias a Dios. Glaucus y Jone se abrazan. Ambos están felices de saber que, por fin, van a poder disfrutar su amor y con toda la vida por delante. Nidia, comprendiendo que su destino no estará nunca junto al hombre que ama, ha decidido poner fin a su vida y su cadáver queda flotando en el agua, rodeado de flores.

El pequeño negocio de material fotográfico inaugurado por Arturo Ambrosio en 1902 prospera rápidamente y para 1904 cuenta ya con algunas tiendas en Turín y Milán. Ayudado por uno de sus empleados, Giovanni Vitrotti, y por un cliente, Roberto Omegna, Ambrosio realiza diversos reportajes y al año siguiente funda la Societá Ambrosio & Cía. Después de transformar una parte de su villa turinesa en unos estudios de cine -los primeros creados en Italia-, Ambrosio contrata a actores y técnicos. De entre todos ellos destaca Luigi Maggi, un tipógrafo que dirige una compañía teatral de aficionados. Con el apoyo financiero del Banco Comercial de Turín, la productora asume metas más ambiciosas y en 1908 anuncia el rodaje de la película más sensacional de la época, *Gli ultimi giorni di Pompei*, donde ningún medio va a ser escatimado.

Ambrosio confía al abogado Sebastiano Ferraris, de nombre artístico Arrigo Frusta, la adaptación de la novela de Bulwer Lytton, que ya fuera llevada a la pantalla en 1902 por Robert William Paul. Todo en la película resulta extraordinario, desde la longitud del guión confecciona-

do por Frusta, pasando por los atractivos decorados diseñados por Ettore Ridoni, hasta culminar en la vigorosa realización de Luigi Maggi, que además se ve magnificada por unos rutilantes virajes de color. Pese a su plástica teatral plagada de telones pintados, su exquisito tratamiento fílmico hace posible momentos cargados de dramatismo. Así, resultan inolvidables las escenas de la erupción del Vesubio y la fuga de los espectadores del circo, golpeados por los fragmentos de lava incandescente. Junto a todo esto cabe reseñar un acertado reparto donde destacan la graciosa Lydia de Roberti, la opulenta Mirra Principi, y el joven y prometedor Umberto Mozzato.

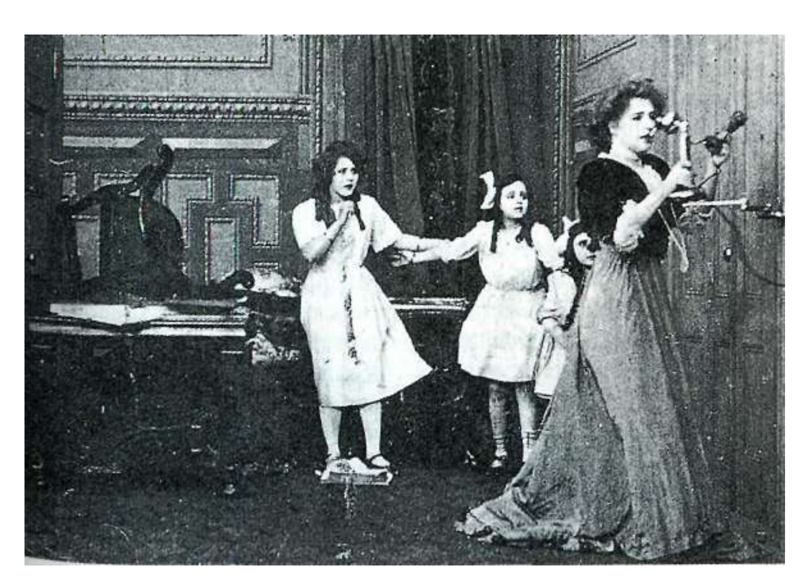
La película es presentada simultáneamente en toda Italia -en Roma se estrena en 14 salas cinematográficas-, obteniendo muy pronto una resonancia de tal calado que le lleva a convertirse en el primer gran éxito del cine italiano. Exportadas centenares de copias a todo el mundo, crítica y público se muestran unánimes en reconocer sus méritos artísticos excepcionales.



The Lonely Villa
La villa solitaria / El teléfono

D: David Wark Griffith. **G:** Mack Sennett, Frank Woods, basado en la pieza teatral francesa *Au téléphone* (1901) de André de Lorde. **F:** Billy Bitzer, Arthur Marvin. **P:** Biograph Company. **E:** 10 de junio de 1909. **Dur:** 229 metros (11 min. aprox.). **País:** EEUU.
I: Marion Leonard (señora Cullison, la madre), Mary Pickford (la hija mayor), Gladis Egan (otra hija), Adele de Garde (la tercera hija), Charles Hill Mailes (Robert Cullison, el padre), Owen Moore, James Kirkwood, Mack Sennett, Robert Harron, Clara T. Bracey.

En una bella villa campestre reside Robert Cullison con su mujer y sus tres hijas. El chalet se encuentra bastante aislado, sin vecinos en las proximidades y a unas 20 millas de la ciudad. Cullison espera al día siguiente la visita de su madre, que viene desde el Oeste. La noticia llega a oídos de una pareja de ladrones quienes traman alejar a Cullison de la casa esa noche enviándole un falso telegrama: «Robert, he tomado el tren anterior. Llegaré a



Nueva York a las 10:30 p.m. Venme a buscar con el coche. Mamá». Como ya son las ocho, Cullison se despide de las cuatro mujeres y se apresura a ponerse en camino, no sin antes advertir a su mujer de que cierre bien puertas y ventanas en su ausencia.

Una vez se ha marchado el marido, los asaltantes ponen manos a la obra, obstruyendo la alarma y forzando la puerta frontal de la vivienda. Al advertir su presencia, las mujeres se refugian en una habitación presas del pánico. Mientras, el padre se aleja de la casa en su coche a gran velocidad cuando su vehículo sufre una avería. Esto obliga a Cullison a detenerse en una posada a la orilla del camino. Desde allí, el marido telefonea a casa para informarles de su posible retraso cuando su esposa le pone al corriente de lo que está sucediendo. Cullison recuerda que ha vaciado el cargador de la pistola dejando involuntariamente indefensa a su familia. El hombre intenta animar a su esposa, cuando la conversación se interrumpe bruscamente; los ladrones acaban de cortar el hilo telefónico.

Sin tiempo para avisar a la policía, Cullison logra reclutar la ayuda de unos gitanos que le prestan su carromato y con él se encamina hacia su casa a toda velocidad. Los bandidos, que han ido forzando una tras otra todas las habitaciones de la casa, se encuentran ya en la biblioteca, donde las mujeres han encontrado su última refugio. En ese momento aparece el marido, acompañado de un policía y de sus amigos, justo a tiempo de evitar que se consume el crimen. Los bandidos son detenidos.

Hace tan sólo unos meses que la Biograph Company y las principales productoras americanas han dado por zanjada la guerra de patentes con la creación de la Motion Pictures Company (18-12-1908), el *trust* que lidera Thomas Edison. Así las cosas, David Griffith, principal realizador de la Biograph, basa nuevo film en la famosa obra *Au téléphone* de André de Lorde, llevada a la pantalla en múltiples ocasiones. De entre todas ellas, *Terrible angoisse* (1905) de Pathé, *Heard over the Phone* de Edwin S. Porter o la más reciente *A Narrow Escape: The Physician of the Castle* (1908), también de Pathé, resultan las más interesantes.

Griffith exhibe su depurada técnica a lo largo de los 52 planos de que consta el film y, a través de un montaje en paralelo, nos obsequia con un doble punto de vista narrativo. Al sucederse, intercaladas, acciones simultáneas se puede observar alternativamente a los ladrones que entran en la casa amenazantes, y al marido, desesperado, que corre para llegar a casa y salvarlos. La alternancia es cada vez más frecuente y la duración de cada fragmento

más breve, con lo que la tensión dramática aumenta gradualmente. La audacia de esta técnica la pone de manifiesto el hecho de que la productora protestara a Griffith por haber hecho una película *ininteligible*. El realizador se defendió amparándose en el estilo literario de Dickens, al que toma como referente y sentencia: *¡Yo hago novelas en cuadros!*

Ese mismo montaje sirve para articular los límites entre los espacios: el interior, como símbolo el orden cotidiano, y el exterior, o lugar de donde procede toda amenaza. Con la violación de territorialidad por elementos exteriores se provoca una inestabilidad en el entramado social y el núcleo familiar se ve amenazado. Griffith alimenta el suspense y espera hasta el último minuto para el rescate que va a restablecer la armonía interior del espacio burgués. Una iluminación naturalista y la sabia utilización del efecto de profundidad de campo, ayudan a Griffith en el desarrollo de la acción. Interpretando uno de los papeles principales destaca la joven actriz Gladys Smith, que se hace llamar Mary Pickford.

Rodada entre el 29 de abril y el 14 de mayo en Fort Lee (Nueva Jersey), la película se estrena con éxito el 10 de junio de 1909.

Nerone

Nerón / La caída de Roma

D: Arrigo Frusta. Supervisión: Luigi Maggi. **G:** Arrigo Frusta, basado en el libreto escrito por Arrigo Boito para la ópera trágica *Nerone*. **F:** Giovanni Vitrotti. **Dec:** Decoroso Bonifanti. **D.A.:** Luigi Maggi. **P:** Arturo Ambrosio para Ambrosio Film (Turín). **E:** 28 de octubre de 1909. **Dur:** 338 metros (17 min. aprox.). **País:** Italia.
I: Lydia de Roberti (Popea), Alberto A. Cappozzi (Nerón), Luigi Maggi (Epafrodita), Mary Cléo Tarlarini, Mirra Principi, Umberto Mozzato.

Los ciudadanos de la Roma Imperial saludan el paso de su emperador Nerón. En la ciudad es ya un secreto a voces que el monarca se encuentra prendado de los encantos de la bella Popea. La noticia ha llegado incluso a oídos de Octavia, la mujer de Nerón, que suplica a su esposo rectifique su actitud y siga siendo ella la única receptora de su cariño. Lejos de eso, el emperador la repudia.

Quitándose la corona que ciñe su cabeza para ocultar su identidad, Nerón se adentra con un criado por las calles de Roma. Al descubrir la casa donde se encuentra Popea, el emperador penetra en ella. Disfrazado, el

monarca se acerca a la joven para acariciarla, lo que provoca la reacción de la gente allí presente. Nerón muestra entonces su rostro y todos se postran a sus pies. La muchacha se encuentra feliz y corresponde a las caricias del emperador, que la abraza y la besa. Juntos salen de la estancia.

La calculadora Popea disfruta de su triunfo cuando desfila por las calles junto al emperador y una nutrida comitiva, en un acto que supone hacer oficial su relación ante el pueblo. Los enamorados no evitan demostrar su amor en lujosas fiestas. Octavia se presenta en una de esas bacanales reclamando de su esposo el cariño que, por justicia le corresponde, pero es de nuevo rechazada por Nerón.

No contenta con su actual estatus, Popea aprovecha un idílico paisaje para convencer al emperador de la conveniencia de eliminar a su esposa. Fiel servidor de los deseos de su amante, Nerón manda a su guardia ejecutar el uxoricidio. Un soldado termina con la vida de Octavia hundiendo su espada en la espalda de la infortunada.

Pero al enterarse de la muerte de la emperatriz, el pueblo se rebela contra el tirano y se echa a las calles para manifestar su malestar. Informado de la reacción de sus subditos, el desquiciado cerebro del monarca planea el incendio de Roma. Presa de aterradores sueños, Nerón se mata para escapar a sus perseguidores.

La aceptación popular obtenida por *Cavaleri infernale* (1906), le hace entrever a Arturo Ambrosio la conveniencia de establecerse como productor y fundar la compañía Ambrosio Films. Tras el gran éxito de *Gli ultimi giorni di Pompei (Los últimos días de Pompeya)* de Luigi Maggi en 1908, la productora insiste en un tema histórico y decide adaptar el libreto de una ópera de Arrigo Boito todavía inacabada, *Nerone.* Resulta que los tintes melodramáticos de la mayoría de los libretos y las posibilidades espectaculares que ofrece la Ópera convierten a ésta en fuente de referencia para muchas de las películas de la época. Así, concebida como el segundo film de la *serie oro,* la productora no escatima medios en la elaboración de *Nerone.* Además, Ambrosio considera al cine un arte y, henchido de purismo, se jacta de no reparar en costes a la hora de producir un film.

Presentando un insuperable plantel técnico que va desde la colaboración de un pintor académico de renombre, Decoroso Bonifanti, en la dirección artística y un operador de experiencia como Giovanni Vitrotti, la casa concede la dirección del film al prestigioso guionista Arrigo Frusta, todo ello bajo la supervisión de Luigi Maggi. Como no podía ser de

otro modo, la puesta en escena resulta excepcional y los virados en colores logran efectos sorprendentes. El film centra su discurso no tanto en la experiencia personal del malvado emperador romano como en el contraste existente entre paganismo y cristianismo, y sus diferentes formas de entender la vida. El papel del emperador es encomendado al más popular de los actores del cine turinés y primer divo del cine italiano Alberto Capozzi; a su lado, Mary Cléo Tarlarini se confirma como una de las primeras grandes actrices transalpinas de la pantalla.

Con más de 340 copias vendidas, la película representa el éxito internacional más relevante para la Ambrosio hasta la fecha. La Trading Company se hace con los derechos de distribución para los EEUU, siendo estrenada, con gran éxito, en noviembre de 1909. Curiosamente, la ópera *Neron* no se estrenará hasta 1924 cuando, ya muerto Boito, sea terminada por Antonio Smaregli y Vicenzo Tommasini.

The Life of Moses

La vida de Moisés

D: Charles Kent. **G:** Madison C. Peters. **P:** John Stuart Blackton para American Vitagraph Company. **E:** 4 de octubre de 1909. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: William Humphreys, Charles Kent, Julia Arthur, Earle Williams, Edith Storey.

Desglose de los cinco episodios:

1.- *La persecución de los niños israelitas por los egipcios* (The Persecution of the children of Israel by the Egyptians). Para escapar de la muerte que espera a los varones israelitas, según orden del faraón, el pequeño Moisés es colocado en una canastilla y dejado en el río. La hija del faraón descubre a la criatura y, apiadándose de ella, encarga a la madre y la hermana de Moisés su cuidado.

2- *Cuarenta años en la tierra de Madián* (Forty Years in the Land of Midian). Años más tarde, Moisés se ha hecho un hombre. Sensibilizado por el mal trato al que son sometidos los judíos, discute con un capataz egipcio que resulta muerto. Exiliado a la tierra de Madián, se casa allí con la hija de Jetró. Transcurren cuarenta años. Dios habla a Moisés desde un arbusto en llamas y le encarga regresar a Egipto para librar al pueblo hebreo.

3.- *Las plagas de Egipto y la liberación de los judíos* (The Plagues of Egypt and the Deliverance of the Hebrews). Ante



la negativa del faraón a liberar a los judíos, tras siete años de abundancia, Dios envía al pueblo egipcio otros siete de escasez. Persuadido por el castigo, el faraón accede finalmente y el pueblo hebreo sale de Egipto con Moisés y Aarón a la cabeza.

4.- *La victoria de Israel* (The Victory of Israel). Los israelitas descubren que les persiguen los egipcios. Moisés conduce a su pueblo a través del Mar Rojo y luego erige un altar para celebrar la victoria del pueblo de Israel.

5.-*La tierra prometida* (The Promised Land). Dios hace entrega a Moisés de las tablas con los Diez Mandamientos en el monte Sinaí. Pero al bajar, Moisés encuentra a su pueblo adorando a un becerro de oro. Enfadado, rompe las tablas y sube de nuevo al monte. Al regresar con las nuevas Tablas, el pueblo está preparado a escuchar la palabra de Dios. Pero, por su idolatría, los hijos de Israel son condenados a peregrinar por el desierto cuarenta años. A su muerte, Moisés encarga a Josué el liderazgo de su gente y, bajo su dirección, los judíos entran en Canaán, la tierra Prometida. En el Valle de Moab, unos ángeles custodian el lugar donde ha sido enterrado Moisés.

A estas alturas, la Vitagraph puede enorgullecerse de ser la principal productora dramática de la industria cinematográfica, figurando entre sus éxitos títulos tan importantes como *La cabaña del tío Tom (Uncle Tom's Cabin,* 1903) o *Francesca Da Rimini* (1907). Poseedora de unos estu-

dios en la avenida Flatbush de Nueva York y un plantel de actores propios, la productora decide contar, por vez primera, una historia en cinco episodios.

Así, el rodaje de *The Life of Moses* se inicia en el otoño de 1909. Bajo la supervisión de John Stuart Blackton, la realización del film es encomendada a Charles Kent, un distinguido actor teatral. Se pretende que los pasajes bíblicos sean reproducidos con la mayor exactitud posible y para asegurarlo se contrata al reverendo Madison C. Peters como asesor de los aspectos religiosos. De ese modo, el film se constituye en ilustración perfecta de los hechos que relata.

De la misma manera, los aspectos plásticos del film son mimados al máximo. Así, los escenarios se inspiran en pinturas de Gustavo Doré, Edwin Austin Abbey, Jean Léon Gérôme y James Joseph Jacques Tissot entre otros, asegurando unas estampas de gran belleza. El paso de los israelitas por en medio de las aguas del Mar Rojo es recreado gracias al empleo de sobreexposiciones, con el Océano Atlántico como marco. Los figurantes que hacen de egipcios deben por ello soportar el baño en las aguas casi heladas del océano, al desecharse otras posibilidades en un intento de obtener la mayor verosimilitud posible.

Ante la obcecación de la General Film, distribuidora de la Motion Picture Patens Company -el *trust*-, las diferentes partes del film son estrenadas independientemente los días 11 de diciembre de 1909, 31 de diciembre, 5 de febrero de 1910, 12 de febrero y 19 de febrero, respectivamente. La crítica lo saluda como uno de los films más destacados del año, si bien consideran necesaria la presencia de un explicador que vaya informando al público. Los distribuidores descubren posteriormente la conveniencia de proyectar los cinco rollos simultáneamente, lo que dará lugar al nacimiento del largometraje. Aunque la idea de la compañía es continuar la saga bíblica con otras series que incluirían *The Life of Joseph* y *King David*, éstas nunca terminarán por llevarse a cabo.

A Corner in Wheat

Un rincón en los trigales / El valor del trigo

D: David W. Griffith. **G:** David W. Griffith, Frank Woods, basado en la novela *Octopus* (1901) y la historia corta *A Deal in Wheat* (1903) de Frank Norris, y la obra teatral *The Pit* (1904) de Channing Pollock, a su vez basada en la novela de Norris. **F:** G.W. *Billy* Bitzer. **P:** Biograph

Company. **E:** 13 de diciembre de 1909. **Dur:** 290 metros (16 min. aprox.). **País:** EEUU.
I: Frank Powell (el rey del trigo), Henry B. Walthall (su asistente), Grace Henderson (la mujer del rey del trigo), James Kirkwood (granjero), Linda Arvidson (mujer del granjero), Gladys Egan (hija del granjero), William Chrystie Miller (el viejo de la granja), Kate Bruce (madre), Edith Haldeman (hija en la tienda de pan), Frank Evans (sirviente).

Un sembrador charla con su familia en su granja antes de iniciar su tarea. Luego, de manera mecánica, el hombre realiza su trabajo acompañado de un viejo y un arado que les sigue. Mientras, en su despacho, el rey del trigo prepara su estrategia empresarial. Se le acaba de ocurrir una idea y la expone a sus ayudantes. En el mercado de valores, se debaten los precios de los productos. El acaparador ha conseguido su objetivo: comprar el trigo a bajo precio para luego él fijar otro a su antojo. Ante su éxito, el rey del trigo es felicitado por sus colaboradores.

Los felices especuladores derrochan el dinero en una comida donde no falta ningún manjar exquisito. Todos esperan al cerebro, cuya llegada es celebrada por todos los presentes con un brindis. Es el oro del trigo.

Dado el elevado coste de la harina, los comerciantes se ven obligados a duplicar el precio del pan, lo que imposibilita su consumo a varias familias humildes. Se forman largas colas en las panaderías. Mientras, la fiesta de los felices capitalistas sigue su alegre discurrir. Es la cizaña del trigo.

Orgulloso de su florido negocio, el especulador accede a mostrar el granero a sus invitados. En ese momento, su principal asistente se acerca con un grato mensaje, ha conseguido controlar el mercado mundial de trigo. El hombre se queda solo y en su felicidad realiza un aspaviento de regocijo. Pero en el movimiento pierde el equilibrio y cae dentro de una cuba de trigo, donde perece ahogado por el grano que la llena poco a poco. Para cuando sus colaboradores se percatan de su ausencia y le rescatan del depósito, ya es demasiado tarde: el rey del trigo ha muerto.

En el campo, todo sigue igual. El sembrador realiza su rutinaria tarea de esparcir la semilla en la tierra.

Antes de completar el rodaje de *La visión del piel roja (The Redman's View),* David Griffith ya tiene en mente *The Pit,* una novela del escritor naturalista Frank Norris -considerado el Zola estadounidense-, como base para su siguiente film. En *A Corner in Wheat,* el realizador insiste en la utilización del montaje alternado pero en esta oca-



sión no con la intención de simultanear dos acciones, sino ante la necesidad de contrastar situaciones contrapuestas en su ánimo de denuncia. En efecto, la situación de extrema pobreza en que viven los campesinos que labran el campo y la escasez de pan en la ciudad debido a la labor especulativa de un capitalista de Wall Street, resulta indignante. Más que un film dramático, nos encontramos ante una obra política en su exploración del alza del coste de la vida y la falta de reacción de las masas frente a las circunstancias que la envuelven. El discurso del film despliega su extraordinaria madurez cuando nos muestra, tras el fallecimiento del capitalista, que los cambios sociales producidos son nulos.

Perfectamente interrelacionado con el montaje, la composición de los planos es precisa y contribuye a la atmósfera artística. La secuencia de la siembra, inspirada en un cuadro del pintor realista Jean-François Millet, resulta cautivadora. La eficacia del film se cumplimenta por el magnífico juego de los actores, donde cada papel está sobriamente interpretado. Además de obtener el reconocimiento de la crítica que entiende su denuncia moral y política, la película supone una primitiva muestra de la fuerza del cine como vector ideológico.

Pocos meses más tarde va a producirse en Hollywood un hecho tan insólito como de enorme significado para el mundo del cine. Hasta este momento,

los nombres de los actores son desconocidos para el gran público pero el avispado productor de la Independent Motion Pictures, Carl Laemmle, necesitado de éxitos, contrata a la chica Biograph y diseña para ella una estrategia publicitaria. Así, anuncia su muerte en la prensa y, aprovechando la expectación levantada, se apresura a desmentirlo en una entrevista a la actriz ya con su nombre, Florence Lawrence. De este hecho derivará el futuro nacimiento del *star-system.*



Frankenstein

Frankenstein



D: J. Searle Dawley. **G:** J. Searle Dawley, basado en la novela *Frankenstein* de Mary W. Shelley (1818). **P:** Edison Company. **E:** 18 de marzo de 1910. **Dur:** 297 metros. **País:** EEUU.
I: Charles Ogle (Frankenstein, la criatura), Augustus Phillips (doctor Frankenstein), Mary Fuller (la novia).

Con la intención de dedicarse únicamente al estudio de la biociencia, el joven estudiante Frankenstein abandona a su padre y a su novia. Tras arduos esfuerzos, el muchacho culmina sus investigaciones con un espectacular descubrimiento, el misterio sobre la vida y la muerte. En la mente del científico toma forma una vieja obsesión, diseñar un ser vivo prácticamente perfecto y darle vida. Después de verter los ingredientes necesarios en un burbujeante caldero, surge de él un cuerpo informe en el que, poco a poco, se van dibujando sus facciones humanas. La inicial euforia del científico se torna en horror al comprobar que el horrible aspecto de la criatura no es sino una trasposición de los ambiciosos pensamientos que han surcado su mente durante su gestación.

Mientras se acerca la fecha fijada para su boda, Frankenstein trata de mantener oculta su creación ante los ojos del mundo. La tensión del científico se ve acrecentada por la progresiva dependencia de la desconcertada criatura, que identifica al doctor con su única fuente de protección.

La novia de Frankenstein se convierte en el blanco del odio del monstruo, celoso de cualquier atención que su creador derive a otras personas. La boda tiene lugar pero, durante la no-

che, el monstruo penetra en la habitación de la pareja provocando el pánico de la joven esposa de Frankenstein.

Cansado y casi resignado a su destino, la criatura ve su propia imagen dibujada en el espejo y queda horrorizado. Postrado ante su reflejo, el monstruo va disolviéndose poco a poco, fundido por la naturaleza pura del amor de Frankenstein hacia su esposa. Ahora nada puede empañar ya la felicidad del científico y su amada.

En este año, la Edison Company decide llevar a la pantalla la novela *Frankenstein* de Mary W. Shelley que había sido adaptada previamente por la Biograph en 1902 bajo el título de *Frankenstein's trestle.* La película es una versión libre de la obra pese a lo cual y a la brevedad de su único rollo, acierta a captar perfectamente toda su esencia literaria. La realización se encarga al antiguo asistente de Edwin Porter, J. Searle Dawley, que ya ha demostrado su valía en obras como *Fausto (Faust,* 1909) o la reciente *Miguel Strogoff (Michael Strogoff,* 1910). En un intento de conferir dramatismo al film, algunas de las 25 escenas de que consta son tintadas a mano en naranja y amarillo. Impresiona igualmente la composición que del monstruo deforme efectúa Charles Ogle, así como su estrambótica melena leonina, cuya configuración es obtenida mediante una reacción química. La escena en la que el monstruo, surgiendo de un caldero, adopta progresivamente forma humana es un impresionante trabajo de composición fotográfica merecedora de figurar en las antologías del género.

En su exposición, la película explora el componente psicológico de la historia, presentando a la criatura como una consecuencia de la desmedidas ambiciones de su creador, empeñado en igualar a Dios mediante sus conocimientos científicos. La postrera purificación del científico a través del amor hacia su novia provocará la desaparición de la criatura. El sobrecogimiento del monstruo al intuir su destino, la desdicha que le provoca su imposibilidad para cambiar su futuro, su rebeldía ante el papel que le ha tocado vivir, evocan la impotencia de la criatura a la vez que ilustran su lado más humano. Su actitud suplicante final resulta patética, pero su desvanecimiento aparece como la única consecuencia posible de la victoria del bien.

El estreno tiene lugar el 18 de marzo de 1910. Las escenas repulsivas son eliminadas en futuros pases para ahorrar sensaciones desagradables al espectador. En 1915, Joseph W. Smiley dirigirá *Vida sin alma (Life Without Soul),* una nueva versión

sobre el mito y el italiano Eugenio Testa firmará en 1920 *Il Mostro di Frakestein* (sic). En 1931 y 1935, James Whale realiza *Frankenstein y Bride of Frankenstein* con Boris Karloff dando vida a la criatura. Son consideradas por muchos como las obras definitivas sobre el personaje.

Afgrunden

El abismo / Hacia el abismo

D: Peter-Urban Gad. **G:** Urban Gad, Hjalmar Davidsen. **F:** Alfred Lind. **P:** Kosmorama. **E:** 12 de septiembre de 1910. **Dur:** 750 metros (41 min. aprox.). **País:** Dinamarca.
I: Asta Nielsen (Magda, profesora de música), Robert Dinesen (su prometido, hijo de un pastor), Hans Neergaard (el pastor), Paul Reumert (caballista de circo), Oscar Stribolt (un muchacho), Arne Weel, Emilie Sannom, Betty Nansen.

Magda es una joven profesora de música en cuya belleza y virtud repara el honesto Knud, que se convierte en un incondicional admirador de la muchacha. La amistad entre ambos crece hasta el punto que Knud decide llevarla al campo para presentársela a su padre, un ministro de la Iglesia, como su novia. La llegada de un circo ambulante a la ciudad despierta la curiosidad de Magda, que pide a Knud que le lleve a ver la representación. Durante la misma, el bello Rudolph, integrante de la troupe de cow-boys, se fija en la muchacha, lo que provoca los celos de Knud que saca a su novia de allí y la lleva a casa. Pero el cow-boy, un conquistador empedernido, ha seguido a la muchacha hasta su vivienda y penetra en su habitación por la ventana. Sorprendida, Magda escapa corriendo y Rudolph se conforma dejándole una amistosa nota de despedida. Sin embargo, la personalidad de Rudolph ha calado tan profundamente en Magda que poco tiempo después rechaza a Knud para enrolarse en el circo itinerante. Allí, la muchacha sufre una gran transformación, olvida su refinada educación y da rienda suelta a sus pulsiones más primitivas. Convertida en la amante de Rudolph, Magda participa en el espectáculo bailando con él una atrevida danza gaucha para deleite del público.

Pero el mujeriego cow-boy se cansa pronto de Magda y pone sus ojos en otra mujer. Después de una acalorada discusión, los amantes se separan. Magda logra encontrar trabajo tocando el piano y la vida parece concederle una nueva oportunidad cuando Knud regresa y le manda una nota pidiéndole una



cita. Rudolph, que ha regresado a la ciudad, interrumpe a la pareja y arroja a Knud fuera de la estancia. Encolerizado porque Magda ha restablecido su relación con su viejo novio, Rudolph desafía a la muchacha y entre los dos se entabla una violenta disputa. En el curso de la pelea, Magda golpea al cow-boy causándole la muerte. La policía llega para arrestar a Magda. Allí permanece el cuerpo sin vida de Rudolph mientras que Knud queda solo tras haber perdido a Magda, esta vez, definitivamente.

La película obedece a una iniciativa de la sociedad danesa Kosmorama, que ha sido fundada este mismo año por Hjalmar Davidsen. El proyecto se completa en ocho días rodándose con actores casi desconocidos en el patio de una vieja cárcel y en las calles de Copenhague. Con todo, su presupuesto final es de sólo 10.000 coronas. Sin embargo, tanto el enfoque novedoso concedido al personaje de la mujer y los problemas sociales presentados, como el tono psicológico, acabarán convirtiendo a la cinta en un hito cinematográfico.

Afgrunden traduce efectivamente el nivel de incipiente libertad de la que goza la mujer danesa del momento. Hábitos y maneras proscritas hasta hace bien poco para su sexo, como fumar o expresar deseo sexual, son ahora posibles y la pantalla se hace eco de ello por primera vez. La vampiresa no es aquí un personaje estereotipado ni irreconocible, sino un ser dotado de cualidades humanas. Su agresividad, fruto del despecho ante el rechazo, posee incontestables rasgos existenciales. Con una interpretación extraordinaria, la expresiva y pasional Asta Nielsen, logra trascender el drama social al uso ofreciendo una visión del destino humano, profundamente impactante y muy realista. El atrevido erotismo y fundamentalmente la exposición del comportamiento sexual voluntariamente aceptado, -sirva, como ejemplo, la danza gaucha donde la mujer frota su cuerpo contra el de su amante-, es mostrado en pantalla

de una manera tan explícita como nunca lo había sido hasta entonces.

Tras un estreno discreto, el film va calando poco a poco entre los espectadores hasta convertirse en un fenómeno extraordinario en todo el mundo. Artículos de alimentación, cigarrillos y hasta crema facial con el nombre de Asta Nielsen dan fe de las cotas de popularidad sin precedentes. Unos meses después, *la duce del norte* o la *Sara Bernhardt escandinava,* apelativos con los que es apodada la Nielsen, es fichada por Paul Davidson para la productora alemana UFA, junto a Gad, con el que contraerá matrimonio en 1912.

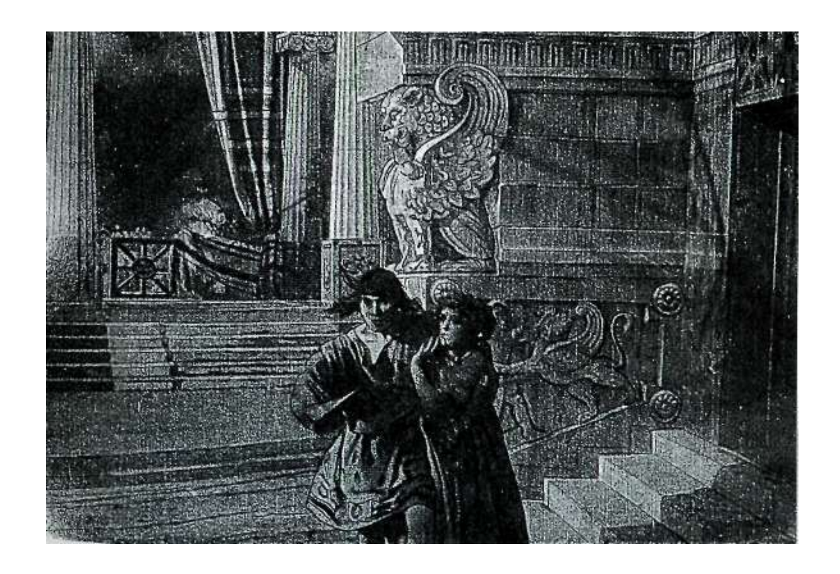


La caduta di Troia

La caída de Troya / El sitio de Troya

D: Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto. **G:** Giovanni Pastrone, Oreste Mentasti, basado en *La llíada* de Homero. **F:** Segundo de Chomón. **Dec:** Romano Luigi Borgnetto. **P:** Giovanni Pastrone para Itala-Film (Turín). **E:** 1 de enero de 1911. **Dur:** 600 metros (33 min. aprox.) **País:** Italia.
I: Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio, señora Davesnes (Helena de Troya), Ermete Novelli, Romano Luigi Borgnetto, Olga Giannini.

El poeta Homero recita los versos de su obra *La llíada* ante un enfervorizado público: Al palacio del rey de Esparta, Menelao, llega un apuesto mensajero troyano llamado Paris, para tratar de dirimir las diferencias políticas que enfrentan a sus respectivos países. En ausencia de Menelao, Paris queda prendado de la belleza de su mujer Helena. Sin pensárselo dos veces, Paris conquista el corazón de Helena y huye con ella, recostados ambos en una concha gigante tirada por amorcillos. Esto ha sido posible gracias a la intercesión de diosa



Afrodita quien, tras prometer a Paris la mujer más hermosa del mundo, ha intercedido en favor del galán y además se ha asegurado que su huida sea un éxito.

A su regreso a palacio, Menelao es informado de lo sucedido y furioso, declara la guerra a Troya. Sus ejércitos parten hacia el país enemigo para vengar la afrenta y recuperar a su mujer. Con el rey espartano a la cabeza, se suceden feroces combates entre griegos y troyanos.

El ejército griego consigue sitiar Troya, pero durante años no logra romper el cerco de la ciudad. Como último recurso, los griegos idean un ardid para conseguir la entrada en la fortaleza enemiga. El ejército espartano inicia la retirada dejando, a las puertas de Troya, un enorme caballo de madera que ellos mismos han construido. Los troyanos introducen el caballo en la ciudad como trofeo de guerra sin sospechar que, en su interior hueco, se esconden Menelao y un buen número de sus compañeros.

Una vez dentro de la fortaleza enemiga, los invasores descienden del caballo y proceden a devastar Troya y a incendiar la ciudad. En una calle en llamas, Menelao se encuentra finalmente con su rival, Paris. El rey espartano, a quien todos los años de guerra no han hecho sino alimentar su odio desenfrenado, mata a Paris por la espalda, sin darle oportunidad de defenderse.

Bajo el seudónimo de Piero Fosco, el ingeniero Giovanni Pastrone, que ya cuenta en su haber con films de la importancia de *Giordano Bruno* (1908) o *La máscara de hierro (La maschera di ferro,* 1909), asume la realización del primer largometraje para la ítala Film con *La caduta di Troia.*

Una escenografía monumental y un soberbio vestuario, elementos heredados del arte operístico, constituyen, junto a un avanzado tratamiento de los movimientos de masas, las grandes bazas del film. De la generosidad de medios empleados hablan la construcción de las murallas de la ciudad, las grandes columnas del palacio de Príamo, la imponente flota aquea, el gigantesco caballo de madera y los más de 700 extras puestos en escena. El protagonismo habitualmente asumido por el conjunto dramático se traslada en esta ocasión al escenográfico, que se adueña del espacio fílmico hasta adquirir un importante significado narrativo. Así, liberados por el fastuoso marco de la necesidad de enfatizar su interpretación, la labor de Giulio Vina y la señora Davesnes resulta excelente.

Además, los violentos virados transcienden las prestaciones meramente estéticas para dotar de intensidad dramática a esta sobria narración de corte épico-mitológico. La grandilocuencia del estilo encuentra acaso su

pequeña laguna en sus primitivos efectos especiales, con columnas que en su caída rebotan en la espalda de los figurantes. Pero estos errores de puesta en escena se diluyen ante las emocionantes imágenes mostradas en innovadoras panorámicas, o el impactante incendio final, presentado con una muy sugerente iluminación.

El film conoce un gran éxito internacional que abre las puertas del mercado americano a su realizador. Su fama terminará por desencadenar el desembarco masivo de los films romanos en el mercado extranjero. Para Pastrone será, además, la prueba general para un proyecto que ya acaricia, *Cabina*, y que verá la luz dentro de dos años.

Den hvide slavehandels sidste ofter (II)

La trata de blancas / El último gran golpe de la trata de blancas / En manos de impostores

D: August Blom. **G:** Peter Christensen. **F:** Axel Graatkjaer. **P:** Ole Olsen para Nordisk Film Kompagni. **E:** 23 de enero de 1911. Dur: 49 min. **País:** Dinamarca.
I: Clara Wieth Pontoppidan (Edith von Felsen), Lauritz Olsen (el ingeniero Faith), Thora Meincke, Ingeborg Rasmussen, Ella La Cour, Aage Brandt, Otto Lagoni, Frederik Jacobsen, Peter Nielsen, Axel Boesen.



Una joven danesa de buena familia, Edith von Felsen, es invitada por su tía a residir a Londres al quedarse huérfana. Edith acepta encantada y se prepara a abandonar Copenhague. Durante el viaje en barco a Inglaterra, la joven conoce a una agradable dama que manifiesta un vivo interés por todo lo referente a ella. Así, la relación con la señora procura a Edith una entrañable travesía. En el barco, Edith conoce también a Faith, un joven ingeniero que se siente atraído por ella y que le manifiesta su deseo de volver a verla en Londres.

Sin embargo, la amabilidad de la vieja señora resulta ser sólo una trampa ya que forma parte de una red dedicada a la trata de blancas. La llegada de Edith a la capital británica es esperada por los cómplices de la dama, previamente informados por ésta. El plan de los malhechores transcurre según lo previsto y Edith es secuestrada. Al poco tiempo y como es costumbre en su red de prostitución, Edith es entregada a su primer cliente. No obstante, Faith, muy extrañado al no encuentrar a Edith en Londres en la dirección convenida, ha emprendido una investigación para dar con la muchacha. Las pesquisas de Faith dan sus frutos y el joven logra encontrar a Edith justo a tiempo para salvarla.

Considerándose poco menos que propietario de los derechos intelectuales sobre los temas sensacionalistas que él contribuyera a impulsar con *Den hvinde slavinde* de Viggo Larsen en 1907, el productor Ole Olsen no duda en aprovechar el fuerte impacto que está logrando en el mercado danés *La trata de blancas (Den hvide slavehandel)* de Alfred Lind para la productora rival Fotorama. Sin ningún tipo de escrúpulo, Olsen planifica una copia literal del film de Lind con el plantel de actores de su compañía, mientras encarga a August Blom su realización. Antiguo cantante de ópera, Blom, que ha sucedido hace apenas unos meses a Viggo Larsen como director artístico de la Nordisk, cuenta ya en su filmografía con obras de la talla de *Hamlet* (1910).

Frente al melodrama al uso, empeñado en desarrollar conflictos pasionales y morales pero siempre dentro de su esfera pública, el film sensacionalista supone una variante de aquel en cuanto osa transgredir la intimidad del espacio privado hasta hacerlo del dominio público. Lo morboso, alimentado por la represión de la verdad, resulta clave en los films del género. La visión de todo lo oculto e ilegal que encierran las auténticas noticias de la crónica negra en que se basan, permiten al espectador, testigo privilegiado de los hechos, ejercitar el voyeurismo.

El éxito de la película en su país es enorme, eclipsando casi totalmente la producción de Lind. Su suerte continúa en Italia y otros muchos países y abre las puertas del mercado alemán al cine danés, impulsando además una serie de secuelas que dirigen los más grandes realizadores del país y de entre las que destaca la serie de Holger Madsen. Su fama, sin embargo, desata la polémica, y el film es acusado por la crítica moralista de ser *«una indecente especulación que, no limitando su sensacionalismo a los brillantes efectos de suspense originados por su trama policíaca, se abandona a una morbosa descripción de los actos de lascivia cometidos en un burdel»*.

A Tale of Two Cities

Historia de dos ciudades / La toma de la Bastilla

D: William J. Humphrey. Supervisión: John Stuart Blackton. **G:** Eugene Mullin, basado en la novela *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens (1859). **F:** Marcel Le Picard. **P:** John Stuart Blackton para American Vitagraph Company of America. **E:** 21 de febrero de 1911. **Dur:** 900 metros. País: EEUU.
I: Maurice Costello (Sydney Carton), Florence Turner (Lucie Manette), James Morrison (campesino), Lillian Walker (campesina), Leo Delaney (Charles Darnay), Norma Talmadge (mujer conducida a la guillotina), Julia Swayne Gordon, Mabel Norman, Charles Kent, Gladys Hulette.

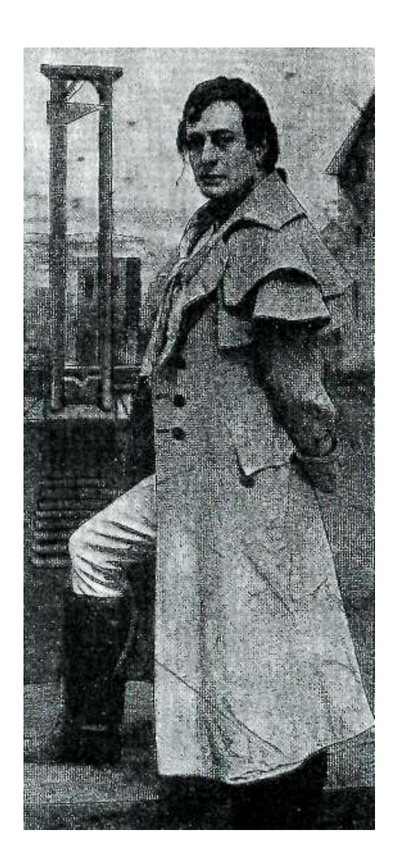
A finales del siglo XVIII en Francia, el cínico y alcohólico abogado Sydney Carton está enamorado de Lucie Manette. La muchacha no puede corresponder al abogado ya que se ha comprometido con su enamorado, Charles Darnay, de sorprendente parecido físico con Carton. Pocos saben que Darnay es, en realidad, el sobrino del aristócrata francés marqués St. de Evremonde, el personaje más odiado de la ciudad. Después de la boda, Darnay y Lucie se trasladan a Inglaterra. Viajando a toda prisa por las calles de París, el carruaje de Evremonde atropella a un niño, que resulta ser hijo de madame de Farge. El egoísmo del marqués se pone otra vez de manifiesto al desinteresarse por el estado del niño y preocuparse sólo de sus preciados caballos. Será su última fechoría, ya que esa misma noche el padre del niño muerto entra en la mansión de Evremonde y asesina al aristócrata en su cama.

En Francia corren aires de revolución, el ansia de venganza crece entre los oprimidos campesinos, y los aristócratas comien-

zan a ser llevados a la guillotina. Cada decapitación constituye una fiesta y un lugar de reunión para los campesinos, liderados por madame de Farge. Lejos de esos cruentos acontecimientos, Darnay y Lucie forman una armónica y feliz familia. Pero en París, muerto su tío, Darnay ha pasado a ser el hombre más odiado del país, y madame de Farge trama un plan para obligarle a regresar a Francia. A través de una carta falsa, Darnay es informado de que un criado suyo ha sido arrestado por la revolución. Sin sospechar el ardid, Darnay llega a París, donde es inmediatamente encarcelado y le espera ya la pena capital.

Carton toma entonces una sorprendente decisión y se apresura a visita a Darnay en su celda. Después de dragarle le hace sacar de allí, se viste con sus ropas y pasa a ocupar su puesto en la cárcel. Al día siguiente, Carton es conducido a la guillotina en un carro por las calles de París en lugar de Darnay. Al llegar al patíbulo Carton piensa que es la mejor obra que ha hecho en toda su vida y el más digno colofón que puede conceder a su agitada existencia.

Frente a los acuerdos adoptados por la New York Motion Picture Company (NYMPC) para limitar la duración de las películas, John Stuart Blackton, empeñado en realizar un film de largometraje, decide romper con el *trust* capitaneado por Edison del que forma parte su productora la Vitagraph.



La película en cuestión toma como base la novela contrarrevolucionaria de Charles Dickens *A Tale of Two Cities* y William Humphrey, uno de los actores-directores de la compañía, es encargado de la realización del proyecto. Con acierto, Humphrey incorpora al mismo espléndidos detalles como las tomas de visión

subjetiva que fueran divulgadas por la escuela de Brighton. Así, la escena en la que un empleado de banco mira por la ventana a la chusma que se agolpa en el exterior, expresa un lenguaje cinematográfico del más alto nivel. En esa misma línea innovadora, los intertítulos dejan de ser simplemente descriptivos pasando a contener diálogos.

Con un interpretación enfática, el film participa del código gestual propio de la pantomima **que** caracteriza a los films del momento. Maurice Costello, el popular amante de las películas de la Vitagraph, y Florence Turner, una de las primeras actrices de la pantalla cuyo nombre ha sido dado a conocer al gran público, conforman la pareja perfecta. La puesta en escena es lujosa, construyéndose grandes decorados, si bien éstos son alternados con fondos de telas pintadas que resultan en exceso evidentes.

Distribuida fuera del circuito de la General Film -la distribuidora del *trust*-, la película se estrena en tres partes: la primera, el 21 de febrero de 1911; la segunda, el 24 de ese mismo mes y, la última, al día siguiente. Pero los consejos de cierta crítica especializada para que la película sea exhibida en una única sesión, son escuchadas por el Olympia Theater de Boston y por exhibidores de Washington, Brooklyn y Portland, convirtiéndose de esta forma en el primer film de largometraje americano explotado como tal y consiguiendo un éxito extraordinario. Frank Lloyd en 1917, Herbert Wilcox en 1925, Jack Conway en 1935 o Ralph Thomas en 1958 realizaran sendas versiones de la novela de Dickens con desigual fortuna.

L'inferno
El infierno

D: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, con la colaboración de Giuseppe De Liguoro. **G:** Adolfo Padovan, basado en el primer canto de *La Divina Commedia* (1307) de Dante Alighieri. **F:** Emilio Roncarolo. **E.E.:** Emilio Roncarolo. **Intervención de las fieras:** Zanella. **Dec:** Sandro Properzi, Francesco Bertolini. **M:** Raffaele Caravaglios. **P:** Saffi-Comerio / Milano Film (Milán). **Dis:** Gustavo Lombardo. **E:** 1 de marzo de 1911. **Dur:** 1.400 metros. **País:** Italia.
I: Salvatore Anzelmo Papa (Dante), Arturo Giuseppe De Liguoro (Farinata degli Uberti, Pedro Desvignes, el conde Ugolino), Pirovano (Virgilio), Attilio Motta (Lucifer), Adolfo Padovan.

Dante se encuentra perdido en la selva oscura de la vida cuando las tres fieras, que sim-

bolizan tres pasiones, le impiden proseguir su camino. Beatriz, su amor de juventud, envía en su ayuda a Virgilio, que se encarga de guiar al poeta hasta las puertas del infierno. Para acceder al infierno, el barquero Carón lleva a los poetas en su barca hasta el otro lado del río. En el limbo se encuentran con Homero, Horacio, Ovidio y Lucano. En el círculo segundo, el horrible Minos examina a los culpables para enviarlos a la sima que corresponda. Dante se conmociona al ver allí a Francesca de Rimini con su amante Paolo y escuchar su relato. Cancerbero guarda el tercer círculo donde los que habían pecado por gula, reciben continuas lluvias de granizo. En el cuarto, los avaros empujan una gran piedra. Los perezosos se hallan inmersos en el pantano de Estigia.

El ateo Flegias les lleva a la ciudad de Dite, a la que acceden tras hablar con el diablo y ser amenazados por tres Furias. En el sexto círculo, el de los herejes, Farinata degli Uberti predice a Dante futuros infortunios. En otro recinto del mismo círculo, los suicidas están aprisionados en una selva, uno es Pier delle Vigne. Conducidos por Gerión, los poetas llegan al octavo círculo, el del fraude, que tiene diez simas. Entre ellas se encuentran seductores y proxenetas azotados por los demonios, aduladores inmersos en estiércol, o estafadores introducidos en pez hirviente.

En la séptima sima, los ladrones son mordidos por horribles serpientes. Los fraudulentos son pasto de las llamas. El profeta Mahoma, ubicado junto a los propagadores de escándalos, presenta su pecho desgarrado. Tiene lugar el encuentro con el gigante. Anteo conduce a los poetas al lugar donde los traidores están sumergidos en un lago helado y el conde Ugolino devora la cabeza al arzobispo Ruggieri, causante de su muerte. Judas Iscariote, el mayor de los traidores, agita con fuerza sus piernas mientras su cabeza se encuentra dentro de la boca de Lucifer. Dante logra salir del infierno a través de una gruta. En Trente, un monumento evoca la figura del poeta.

El proyecto de trasladar al cine la obra de Dante, *La divina comedia,* parte de la productora Saffi / Comerio, que incluso llega a filmar unas espectaculares escenas que son premiadas en un festival cinematográfico milanés en 1909. Casi dos años más tarde, la Sociedad Milano Film, edificada sobre la base de la Saffi, retoma esta idea y decide producir un film basado en la primera parte del libro de Dante. El aristócrata milanés Giuseppe De Liguoro, alma mater de la nueva productora, no va a escatimar gastos en aras a conformar un film extraordinariamente

grandioso y espectacular. De Liguoro hace valer su amistad con lo más florido de la sociedad milanesa para involucrarles en el proyecto y hasta logra que varios de ellos acepten participar como actores. De ese modo, entre los extras que dan vida a las almas condenadas del infierno podemos reconocer a algunas de las personas más ricas de la ciudad.



La empresa sorprende por su voluntad de calidad y por su importante compromiso cultural, bastante inhabitual en la época. Junto a los magníficos decorados exhibidos en el film, que describen los círculos del infierno y que se inspiran directamente en las ilustraciones de Doré para la edición literaria, son empleados los trucos más avanzados, del tipo a los usados normalmente por Méliès, que sitúan al film en los límites de la fantaciencia. Los vuelos de los espíritus de Paolo y Francesca realizados sobre una cámara oscura, los cientos de hombres desnudos retorciéndose entre las rocas, o la visión del lago helado de Cocytus, con las almas de los traidores cubiertos de hielo hasta el cuello, resultan imágenes sorprendentes y de gran valor artístico, a la vez que un pretexto para que el erotismo asome a la pantalla como nunca hasta ahora. La filmación alcanza los 1.400 metros de duración y su costo asciende a 100.000 liras.

Durante una intensa campaña de promoción a cargo del distribuidor Gustavo Lombardo, una pequeña productora rival, la Helios, intenta aprovechar la expectación levantada con un mediometraje realizado a toda prisa. Pero el film de la Milano acapara inmediatamente el interés popular cuando dos meses más tarde, el 1 de marzo de 1911, se estrena en el Teatro Mercadante de Nápoles. Toda Europa y luego los EEUU se rinden ante su arte y su éxito allanará el camino del largometraje como marco de presentación habitual del cine en el futuro.

Comrades

Camaradas / Dos buenos compañeros

D: Mack Sennett. **G:** Mack Sennett. **P:** Biograph Company. **E:** 13 de marzo de 1911. **Dur:** 305 metros. **País:** EEUU.
I: Mack Sennett (Mack, un vagabundo), Del Henderson (Jack, su camarada), Grace Henderson, Vivían Prescott.

Mack y Jack son camaradas y, juntos, comparten las alegrías y tristezas que les depara su vida bohemia. De los dos, Mack es el cerebro, mientras que Jack no duda en aprovecharse del ingenio de su amigo. Los dos vagabundos se encuentran descansando tumbados en un montón de heno. Habiendo conseguido el periódico de la mañana, Mack lee con interés su sección favorita, las noticias de sociedad. Así se entera de que los Franklin, una de las mejores familias de la ciudad, esperan de invitado a un miembro del parlamento. Su rostro se ilumina mientras él se pregunta: ¿por qué no hacerse pasar por este caballero y gozar de la hospitalidad de los Franklin? Mack se apresura a ratear un traje con sombrero incluido y convierte a su compañero en un elegante caballero.

Jack se presenta en la suntuosa casa y realiza una inmejorable representación, siendo agasajado con mimo por los anfitriones con una espléndida cena, paseos por el parque y finos cigarros. Mack espera una señal de su compañero para participar en el festín, pero ésta nunca llega. Mientras Jack es conducido a su habitación, Mack se queda en la calle temblando de frío. Enfadado, Mack logra trepar por una escalera hasta la habitación donde su compañero descansa tranquilamente. Pero Jack se niega siquiera a cederle un sitio en la cama y le obliga a acostarse en el suelo. En ese momento, se presenta en la casa el auténtico invitado. Mack, que ha oído su llegada, logra esconderse debajo de la cama, mientras Jack es expulsado de la vivienda de muy malas maneras. Luego que todos los presentes abandonan la habitación, Mack se mete en la cama dispuesto a disfrutar de una plácida noche. No tiene intención escuchar las súplicas de Jack, quien, en el exterior de la casa y vestido con un pijama, tirita de frío bajo la ventana como justo castigo a su comportamiento previo.

Hijo de inmigrantes irlandeses, Michael Sinnott trabaja como obrero fundidor mientras sueña con convertirse en cantante de ópera. Tras cambiar su nombre por el más artístico de Mack

Sennett en 1902, decide abordar la comedia popular y a partir de 1908 trabaja en la Biograph como actor, ayudante de Griffith, e incluso coguionista en su film *The Lonely Villa* (1909.) Dos años más tarde, una enfermedad del realizador Frank Powell le da la oportunidad de dirigir su primera película *O'Brien el invencible (One Round O'Brien).* Sin embargo, considerándolo inadecuado, Powell se opone a la comercialización del film, que no verá la luz hasta julio del año siguiente, tras la salida de Powell de la compañía.

Comrades es una brillante comedia que, a su manera, rinde homenaje a la filosofía de vida en libertad exhibida por los vagabundos. De ese mismo espíritu desenfadado y del rechazo a aceptar los convencionalismos sociales, va a alimentar Sennett un estilo de comedia que *Comrades* ilustra a la perfección. Con la sola intención de divertir, el realizador construye un mundo alegremente transgresor donde tanto lo hiperbólico como la exageración desaforada son objeto de culto. Personajes vacíos que utilizan su insustancialidad para irrumpir ruidosamente en un entramado social todavía más vacuo que el suyo, pero también más ignorante de sus carencias.

Reza una vieja canción popular, a la que hace alusión la irónica propaganda de la productora, *«cantaradas, cantaradas, desde que éramos muchachos, compartiendo del otro cada dolor y cada alegría».* No es éste, desde luego, el espíritu que anima la película sino, más bien, el de otros refranes menos idealistas como «todo el mundo tiene su precio» o «cría cuervos y te sacarán los ojos».

En los próximos años, el talento de Mack Sennett y su especial manera de entender el humor, con persecuciones desenfrenadas y movimientos desbocados, le convertirán en el poeta de la payasada. Eso unido a su capacidad organizativa, su olfato para descubrir nuevos talentos y su sentido para los negocios, harán de él una de las personalidades más importantes de la historia del cine americano.

The Lonedale Operator

Salvada por el teléfono / La operadora de Lonedale

D: David Wark Griffith. **G:** Mack Sennett. **F:** Billy Biltzer. **P:** Biograph Company. **E:** 23 de marzo de 1911. **Dur:** 302 metros. **País:** EEUU.
I: Blanche Sweet (la telegrafista), Frank J. Grandon (el maquinista), Del Henderson (un ladrón), Joe Graybill (su compinche), Wilfred Lucas (fogonero), Charles West, Edward Dillon (telegrafista), George



Nichols, Walter Chrystie Miller, Verner Clarges.

Lonedale es un aislado lugar en el Oeste cuyo único interés radica en la explotación de una productiva mina. Dispone por ese motivo de una estación del ferrocarril, de cuyo cuidado se encargan el operador y su bella hija, quien se encuentra prometida al maquinista que conduce la locomotora del pueblo a la civilización. Ante el fuerte dolor de cabeza que padece su padre, la muchacha, que se ha hecho cargo de la estación, despide a su novio. El telégrafo informa del envío desde la ciudad de una fuerte suma de dinero. El expreso deposita en la estación la saca de dinero.

Una vez el tren ha partido, dos vagabundos, sabedores de que la muchacha se encuentra sola, ponen en marcha su plan de robo. Al encontrar cerradas las ventanas, los ladrones intentan penetrar por la puerta trasera pero la muchacha, que ha advertido extraños ruidos, corre a cerrarla con llave. Los indeseables consigue abatir la puerta, pero entonces las puertas interiores les cierran el paso. La muchacha se apresura a pedir ayuda y telegrafía a la estación situada a varias millas de distancia, sabiendo que el tren ha de pasar por allí. Informado el novio de la chica del peligro que corre ésta, dirige su locomotora hacia Lonedale a toda velocidad.

Mientras, los ladrones van poco a poco abriéndose camino hasta el cuarto donde se encuentra la saca con el dinero. El miedo inunda a la indefensa muchacha ya que el revólver que tenían en casa se ha estropeado y se lo ha llevado su padre a reparar. La joven debe agudizar su ingenio y en el momento en que los ladrones consiguen penetrar en su estancia, ésta se encuentra en la penumbra. De ese modo, la muchacha mantiene a los ladrones a raya con un objeto metálico que asemeja a una pistola. Poco después, llega la locomotora y los ladrones son reducidos. Divertida, la muchacha enseña el objeto con el que ha encañonado a los ladrones. Se trata de la llave inglesa, la cual, en la oscuridad, los vagabundos han confundido con una arma.

El estilo de David Griffith se encuentra en continua evolución desde sus inicios, pero a partir de este año su progresión se hace manifiesta y adquiere una mayor complejidad. Un buen ejemplo de ello es *The Lonedale Operador*, donde Griffith, recurriendo a su habitual cuadro de actores, nos obsequia con un montaje alternado con salvamento en el último minuto al que ya nos tiene acostumbrados, pero en el que esta vez se supera a sí mismo.

Con el fin de alejar el relato de la linealidad narrativa al que una historia tan sencilla tendería indefectiblemente, Griffith recurre nuevamente al desarrollo simultáneo de dos acciones paralelas como elemento generador de suspense. Así, la alternancia de escenas de la telegrafista en peligro en la estación, con la de los maquinistas que vienen en la locomotora a rescatarla, y su presentación a través de un progresivo *«in crescendo»*, derivan en una fluidez fílmica increíble. El realizador tampoco duda en avivar la llama emocional del espectador mediante el hábil recurso a alterar el tiempo cinematográfico, con lo que la locomotora parece que nunca termina de llegar. Al final, la acción confluye en un único espacio fílmico, que es testigo del feliz desenlace ante el respiro aliviado del público. El desplazamiento de los puntos de vista de la cámara en una misma escena, la subdivisión de secuencias en planos de diferente valor, y la cámara móvil situada en la locomotora, confirman el buen tono del realizador, cada día más consolidado y personal en su estilo.

Ante la imposibilidad de rodar de noche, las escenas nocturnas son filmadas de día y las copias tintadas posteriormente de azul, proceso imprescindible para dar verosimilitud al curioso desenlace del film: que la protagonista haga creer a los ladrones que su llave inglesa es un arma de fuego. Pero siendo el virado

de las copias un trabajo artesanal, realizado una por una, algunas de éstas, comercializadas sin este procedimiento, resultan difícilmente comprensibles para los espectadores. El film conocerá una nueva versión con *La muchacha y su confianza (A Girl and Her Trust,* 1912) que realizará el propio Griffith.

La vie telle qu'elle est

La vida tal como es

D: Louis Feuillade. **F:** Guérin. **P:** Film Gaumont (París). **Dis:** Gaumont. **E:** 1 de abril de 1911. **Dur:** 30 episodios. **País:** Francia.
I: Renée Carl, Alice Tissot, Henri Duval, René Navarre, Suzanne Grandais, Marie Dorly, Paul Manson, Edmond Bréon, Maurice Vinot, Yvette Andreyor (representando todos muy variados papeles a lo largo de los diferentes episodios de la serie).

Episodios de 1910. *Les Vipères* (Las víboras): una viuda es contratada por un gendarme para cuidar a su mujer inválida y a su hijo; malintencionados rumores acerca de su relación con el gendarme provocan el despido de la viuda. *Le roi Lear au village* (El rey Lear en el pueblo). *Le mariage de l'aînée* (El matrimonio de la primogénita). *En grève* (En huelga). *La tare* (La tara): una camarera acepta trabajar en un orfanato y con el tiempo se convierte en directora. Obrando por resentimiento, su ex-novio Alphonse revela su pasado lo que hace que sea despedida. *La souris blanche* (El ratón blanco): Dos solterones heredan una casa de dudosa reputación y, al comprobar hasta que punto es rentable, se ponen al frente de la misma. *Le bas de laine* (La media de lana). *Le poison* (El veneno). *Le trust* (El consorcio). *Le chef lieu de Canton* (El jefe de Canton). *Tant que vous serez heureux* (Mientras seáis felices).

De 1911. *Le destín des mères* (El destino de las madres): Suzanne se desposa con un individuo con pocos escrúpulos desoyendo los consejos de su madre. Cuando el matrimonio es un desastre económico, la madre les ayuda sólo por la felicidad de su hija. *Les braves gens* (Las personas valientes). *L'accident* (El accidente). *Le nain Delphin* (El enano). *Le pont sur l'abîme* (El puente sobre el abismo). *L'Hantise* (La obsesión). *L'Oubliette* (La mazmorra). El detective Dervieux consigue descubrir a una muchacha misteriosamente desaparecida tras caer desde la trampilla secreta de un arcón a los subterráneos de un solitario castillo. *L'institutrice* (La insti-



tutriz). *L'Intruse* (La intrusa) Un intrigante joven dilapida la fortuna de su suegra usurpando la identidad de su mujer, desaparecida en un naufragio. *Le Coeur et l'argent* (El corazón y el dinero). *La raçon du bonheur* (La causa de la suerte). *Les audaces du coeur* (Audacias del corazón).

De 1912. *Erreur tragique* (Error trágico). *Le Revenant* (El espectro). *L'angoisse* (La angustia). *Le Browning* (El Dorado). *La petite danseuse* (La pequeña bailarina). *S'affranchir* (Liberarse). *La rose blanche* (La rosa blanca). *Un drame au pays basque* (Drama en el País Vasco).

La marcha de Alice Guy de la Gaumont en 1907, motiva el nombramiento como jefe del estudio de Louis Feuillade, que apenas lleva dos años en la compañía. En un principio, Feuillade se rinde ante la moda del *film d'art* llevando a la pantalla obras como *Promethée* (1908) y *Judith et Holopherne* (1909). Pero pronto, su temperamento realista unido a los problemas financieros que atraviesa la compañía, le apartan de la pomposidad de ese cine de cartón-piedra y le empujan hacia otro tipo de temas. Presionado por las exigencias de austeridad de Léon Gaumont, Feuillade toma como referente la serie *Escenas de la vida real (Scenes of true life)* que John Stuart Blackton realizara para la Vitagraph en 1908, y dirige *La vie telle qu'elle est* en 1911. A través de sus treinta episodios

independientes, la serie supone un intento de introducir el realismo dentro de la escena; «trozos de vida» con los que el cine francés pretende desprenderse de la influencia de Rocambole.

Feuillade se imbuye del verismo de la literatura naturalista y el Teatro Libre de André Antoine para la presentación de un denso muestrario de lacras sociales. Desde una óptica conservadora, desfilan ante nosotros, en folletinesco envoltorio, el drama del alcoholismo, la avaricia, el poder del dinero, la hipocresía o la maledicencia. El realizador publicita la serie afirmando que intenta llevar la realidad a la pantalla por primera vez y que sus escenas representan a la gente y las cosas tal como son y no como deberían de ser.

Los logros resultan más importantes en el plano técnico ya que, pese al abaratamiento presupuestario, o quizás gracias a ello, los decorados resultan más realistas y la interpretación de los actores se torna más sobria que de costumbre. El uso de los primeros planos, técnica proscrita por la productora Pathé, es utilizada con maestría como recurso expresivo, y el empleo de luz artificial para crear efectos resulta una gran idea.

La escasa respuesta popular de las primeras entregas lleva a Feuillade a elevar el tono de los capítulos, introduciendo temas polémicos y controvertidos. Pero ni aun así ni con las series derivadas, *Estudios de la vida de provincias, Batallas del dinero, Escenas de la vida cruel (Scènes de la vie cruelle),* consigue calar entre el público, por lo que Feuillade reconducirá su obra hacia seriales como *Bebé* (1910-1913) y *Bout-de-Zan* (1912-1916).

Winsor McCay or Little Nemo

Little Nemo

D: Winsor McCay. **G:** Winsor McCay, utilizando los personajes de su historieta gráfica *Little Nemo in Slumberland*. **Animación:** Winsor McCay. **Dis:** American Vitagraph Company. **Dur:** 198 metros. **E:** 8 de abril de 1911. **País:** EEUU.
I: Winsor McCay, John Bunny, dibujos animados con los personajes: Little Nemo, Flip, Impie el caníbal y un dragón.

Winsor McCay, el famoso dibujante de cómics e historietas, juega a las cartas con unos amigos entre los que se encuentra John Bunny, el popular comediante que ha conquistado al público americano con su humor irresistible. McCay dibuja a un señor en una lámina y comenta al grupo su idea de proyectar la

imagen en una pantalla. Todos ríen incrédulos. Luego pinta a Flip y a los otros personajes de la tira cómica *Little Nemo in Slumberland* y entre ellos a su principal protagonista, Little Nemo. El camarero ofrece al señor McCay una copa de licor que éste rechaza y en su lugar pide una soda.

Un transportista lleva un barril y un paquete a un despacho de la Vitagraph, donde McCay se encuentra trabajando. El dibujante ordena las montañas de papeles apilados con los dibujos que ha preparado para la película cuando un joven curioso interrumpe su trabajo y tira accidentalmente los dibujos por el suelo. Llega Bunny al estudio y el dibujante le explica los avances que ha conseguido. Un mes más tarde, los amigos vuelven a reunirse para visionar la película:

Flip fuma un puro y lanza abundante humo, Impie baila y Nemo, situado entre ambos, levanta y baja los brazos alternativamente, consiguiendo modificar la fisonomía de sus amigos como si fueran proyectados en espejos de feria, cóncavos y convexos. Nemo se queda solo y con un lapicero dibuja una bella mujer. Le corta una flor con la que le obsequia y los dos se sientan en un trono situado en la boca de un reptil gigante, que se marcha con ellos. Flip e Impie aparecen montados en un coche que, al poco tiempo, hace explosión.



Por estas fechas, Winsor McCay atraviesa un gran momento profesional siendo reconocido, tanto por el público como por sus propios compañeros, como el más prestigioso dibujante de historietas gráficas del mundo. Su conocido personaje *Little Nemo in Slumberland (El pequeño Nemo en el país de los sueños)* viene publicándose ininterrumpidamente en el *New York Herald* desde el 15 de octubre de 1905. Decidido a explorar nuevas posibilidades para el cómic, McCay vuelve a las tablas en junio de 1906, rememorando sus inicios como decorador de teatro de variedades. Se trata de un típico espectáculo de *chalk talk,* donde él mismo dibuja caricaturas de los espectadores y presenta el número *The Seven Ages of*

Man, en el cual unas caras envejecen progresivamente. En la intención de revitalizar sus espectáculos de vodevil, McCay prepara un film de animación como parte de ellos. Con sus conocimientos disponibles y la asesoría del pionero James Stuart Blackton, McCay rueda *Little Nemo* en 1910, incorporándolo a su espectáculo el 12 de abril de 1911.

La película constituye la opera prima de McCay y esto se nota. Sin trama ni decorado, el film se limita a mostrar una sucesión de imágenes que se materializan y se disuelven, quedando muy lejos del complejo universo otorgado al personaje en sus tiras cómicas. Aún así, simplemente el grafismo de línea fina de McCay resulta suficiente para dar vida al pequeño Nemo. Con su estilo elegante y simple, influenciado tanto por el Art Nouveau como por las historietas dibujadas, el dibujante alcanza un altísimo nivel gráfico, desconocido hasta ahora en la pantalla y por supuesto muy superior al del francés Émile Cohl o al del propio Blackton. A través de movimientos lentos y delicados, McCay permite al espectador degustar la calidad de sus dibujos, en donde un desenfadado Nemo y a sus amigos, Flip y el negrito Impie, parecen disfrutar de su recientemente adquirida capacidad de animación.

En el mismo mes de abril, el film es distribuido en todo el país por la American Vitagraph Company. Adosado a él se incluye una introducción rodada por Blackton en la que se explica la génesis del film y muestra momentos de su concepción.

Enoch Arden

Enoch Arden

D: David Wark Griffith. **G:** Linda Arvidson, basado en el poema *Enoch Arden* de Alfred Lord Tennyson. **F:** Billy Biltzer. **P:** Biograph Company. **E:** 12 de junio de 1911. **Dur:** 1ª parte: 109 metros; 2ª parte: 305 metros. **País:** EEUU.
I: Wilfred Lucas (Enoch Arden), Linda Arvidson (Annie Lee), Frank J. Grandon (Philip Ray), Florence LaBadie, Jeanie Macpherson, Grace Henderson, Robert Harron, Alfred Paget, George Nicholls, Del Henderson.

Primera parte. Los jóvenes Enoch Arden y Philip Ray se disputan el cariño de la bella Annie Lee. Algunos años más tarde, Enoch y Annie han contraído matrimonio y los dos contemplan a su tercer hijo en la cuna. Desesperado ante las penurias económicas de su familia, Enoch busca hacer fortuna enrolándose en un barco. Annie corta un rizo del pelo del pequeño y lo

coloca dentro de un medallón que cuelga del cuello de Enoch. En la playa, la familia entristecida despide al marino.

Tiempo después, una fuerte tormenta hace naufragar el barco. A muchos kilómetros de distancia, Annie presagia el peligro que acecha a su amado y se desvanece. Arrojados por las aguas a una isla tropical, a Enoch y su compañero no les queda otro remedio que quedarse allí. Pese a que los marinos son dados por muertos, Annie no pierde nunca la esperanza de volver a ver a su marido con vida. Por eso rechaza las propuestas de un sempiterno admirador, Philip, pese a que éste es un hombre bueno y muy respetuoso del dolor de la familia.

Segunda parte. Aunque la posibilidad de que un día se produzca el regreso de su amado Enoch, es cada vez más remota, Annie se resiste a aceptar las proposiciones matrimoniales de Philip. Pero finalmente, pensando más en sus hijos, ya crecidos, que obedeciendo al dictado de su corazón, Annie acepta casarse con él. La llegada de un nuevo bebé y la bondad de Philip hacen que la mujer acabe consagrada a totalmente a su nuevo marido.

Entretanto, un barco en busca de agua llega a la isla tropical en la que se encuentra Enoch. El náufrago está solo, ya que durante ese tiempo, su compañero ha muerto en sus brazos. Enoch es rescatado y regresa a casa deseando ver a Annie y a sus hijos. La amargura del náufrago es inmensa cuando, a través de una ventana, comprueba que su familia ha rehecho su vida en su ausencia. Mas termina por comprender su conducta y, no queriendo enturbiar su felicidad, jura mantener a su amada Annie en la feliz ignorancia para siempre.

Tras el rodaje de *Una sonrisa de niña (A Smile a Child),* David Griffith considera oportuno volver a llevar a la pantalla el poema *Enoch Arden* de Tennyson, que ya inspirara un film de la Kalem Company en 1908 y otra versión anterior suya titulada *After Many Years (Después de muchos años,* 1908). Valiéndose de los medios puestos por la Biograph a su disposición y con su madurez artística, Griffith va a aprovechar la ocasión para darnos la auténtica medida de su genio actual. Gracias a la credibilidad atesorada durante estos últimos años, Griffith consigue su primer objetivo al obtener el permiso de la productora para duplicar el metraje del film hasta dos rollos, lo que va a permitirle poblar de minuciosos detalles tan melodramática y bella historia.

En su ilustración del estado anímico de los esposos separados por el mar, Griffith utiliza un montaje alternante sabiamente regulado con el que logra hacer

partícipe al espectador de los sentimientos de los personajes. El realizador se apoya en la maestría de su cámara habitual Bitzer y acierta a plasmar la belleza pictórica de los exteriores y transmitir la poesía del mar. La película nos regala escenas imborrables. La emocionante marcha de Enoch, el entristecido rostro de Annie Lee en la playa, o aquella que describe el sacrificio del náufrago cuando éste ha sido dado por muerto, sirven como buenos ejemplos. La extraordinaria calidad de la primera parte es todavía mejorada por su continuación. A ello contribuye en buena medida la espléndida actuación de los niños, que logran acrecentar la credibilidad del film y generar profundas emociones en el espectador.

Preocupada por la comercialidad de la película, que dura mucho más de lo habitual, la compañía trata de venderla en dos partes. Y así la estrena, la primera el 12 de junio de 1911 y la segunda dos días después. Pero los exhibidores, observando que la separación no es del agrado del público, acabarán proyectándola en una sola sesión. Este hecho va a contribuir a concienciar a los productores de la necesidad de aumentar la duración de las películas.

Max et sa belle-mère

Max y la suegra



D: Lucien Nonguet. **G:** Max Linder. **D.A.:** Max Linder. **P:** Pathé Frères. **Dis:** Pathé Monopole. **E:** 11 de agosto de 1911. **Dur:** 150 metros (17 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Max Linder (Max), Jacques Vandenne.

Max y su joven esposa están felices ya que acaban de contraer matrimonio. Incapaz de contener su emoción, la suegra de Max abraza a su hija una y otra vez. Por fin a solas, el amoroso Max se pone a declamar, rodilla en tierra, tiernas frases a su amada cuando su acongojada suegra vuelve a hacer acto de

presencia. Sin poder aguantar más, Max saca de casa a su mujer mientras su suegra se lanza en persecución de la pareja.

El matrimonio llega a la estación y sube a un vagón del tren que está a punto de partir. Pero les alcanza la suegra, se abraza a su hija y la saca del vagón. Así, el tren parte sólo con Max. Muy disgustado, el novio se apea en la siguiente estación y desanda el camino a pie a lo largo de la vía. De nuevo, los novios montan en el tren, pero esta vez la suegra se empeña en acompañarles. Los tres llegan al hotel decididos a practicar deportes de invierno.

Ya en la pista de patinaje, Max se ve obligado a auxiliar a su inexperta suegra sin poder evitar que ambos rueden por el suelo. Luego, Max y su suegra comparten trineo durante un descenso a toda velocidad pero en un viraje, la suegra cae del vehículo finalizando el descenso ella sola deslizándose sobre sus posaderas. Más tarde planean un descenso en ski y otra vez la suegra se obstina en participar. Max realiza la escalada con su suegra agarrada a su espalda. En un infortunado descenso, la señora rueda ladera abajo saltando por el trampolín y, en su aterrizaje, queda con la cabeza plantada sobre la nieve.

Suben, exhausta, a la suegra a un caballo. Al llegar a la caba--a, la suegra se queda enganchada en el alero de madera del refugio, mientras el caballo sigue su camino. Suspendida del tejado, la mujer debe ser ayudada a descender de allí, tras lo cual, iracunda, exige una explicación a Max. Éste, decidido a hacer definitivamente las paces con ella, le pide perdón de rodillas. Los tres se abrazan.

Sin cumplir veinte años, Gabriel Maximilian Leuvielle llega a París para trabajar durante algún tiempo en teatrillos de variedades, utilizando el nombre artístico de Max Linder. Tras su ingreso en Pathé en 1905, los realizadores Louis Gasnier y Lucien Nonguet, encargados de dirigir sus cortos cómicos, van perfilando poco a poco la personalidad de su personaje, con el que Linder logra pronto una gran popularidad. El primero, *Max aprende a patinar (Les débuts d'un patineur,* 1907) y el segundo, *Max, célibataire* (1909), son dos buenas pruebas del excepcional talento del cómico.

En estas fechas, el contrato de Linder con la Pathé le obliga a realizar un film de 300 metros por semana por lo que la preocupación del artista se dirige más a la elaboración de sus *gags* que en profundizar en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico sofisticado. Pese a todo, *Max et sa belle-mère* posee rasgos característicos del medio en que se desarrolla, a la vez que acierta a jugar

con los tópicos a los que se presta la historia. Así, los sentimientos de enemistad que Max profesa a su suegra son los de todos los yernos. Una recurrencia de primeros planos logran transmitir al público la gama de sensaciones que la suegra provoca en Max, mientras éste se esfuerza por mantener su dignidad.

La simplicidad argumental del film -el título resume bien su tema- es precisamente una de **sus** mayores bazas. Esa linealidad narrativa permite el desarrollo de la fuerza cómica de Linder dándole un realce perfecto. Su vivacidad interpretativa, sus característicos desconciertos después de cada *gag,* y su elegancia de estilo, encarnando al clásico *dandy* de la *belle époque,* amigo de la buena vida y un tanto insustancial, justifican plenamente su renombre universal.

Su estreno en el Théâtre Français de Bordeaux el 11 de agosto de 1911 es un gran éxito. Y es que, desde hace algún tiempo, a Max Linder le cabe el honor de ser considerado como la primera gran estrella de la pantalla.

De fire djaevle

Los cuatro diablos

D: Robert Dinesen, Alfred P. Lind. **G:** Carl Rosenbaum, Robert Dinesen, basado en la novela de Herman Bang. **F:** Alfred Lind. **Mon:** Alfred Lind. **P:** Kinografen. **E:** 28 de agosto de 1911. **Dur:** 880 metros (41 min. aprox.). **País:** Dinamarca.

I: Edith Buemann (Aimée), Robert Dinesen (Fritz), Carl Rosenbaum (Adolphe), Tilley Christiansen (Louise), Einar Rosenbaum (el padre Cecchi), Aage Hertel (conde Taube), Agnes Winding (condesa Lucy Taube), Alfred Lind, Edith Psilander.

Huérfanos de unos célebres acróbatas, los pequeños Fritz y Adolphe son recogidos por Cecchi, un viejo artista extranjero. En su nuevo hogar, los niños entablan amistad con Aimée y Louise, otras dos huérfanas acogidas anteriormente por el artista. Erigido en cuidador de **los** muchachos, Cecchi se impone la tarea de convertirlos en auténticos artistas, por lo que les obliga a bailar y realizar piruetas en **una** pista cubierta de serrín.

Varios años después, los esfuerzos del viejo han dado sus frutos y los muchachos, ya adultos, forman una troupe *Los cuatro diablos.* Su gran nivel profesional les procura fama y fortuna, a la vez que un contrato con el mayor circo de París. En la capital francesa, su espectacular número, el salto de la muerte, hace las delicias del público. Los



artistas conocen además días de gozo en el terreno personal ya que, enamorados, Fritz y Aimeé han planeado una pronta boda y disfrutan imaginando como será su futuro hogar.

Sin embargo, una bella y calculadora mujer, la condesa Lucy Taube, ha fijado sus ojos en Fritz y cada noche le observa desde su localidad con la intención de seducirle. El ingenuo atleta, que se resiste inicialmente a los encantos de la condesa, acaba cediendo a ellos y a partir de ese momento una irrefrenable pasión se adueña de su voluntad. Las relaciones de su novio con la señora Taube conducen a la pobre Aimeé a un estado de desesperación. Convencida de la imposibilidad de liberar a Fritz del influjo de aquella mujer y sabedora de que su novio ha pasado la noche con ella, Aimée proyecta vengarse.

Para la representación de esa noche, el cuarteto ha dispuesto que el peligroso salto que los ha hecho famosos sea ejecutado sin red. Durante el ejercicio, cuando Fritz realiza su peligroso salto mortal, ella se abstiene deliberadamente de sujetarle por lo que él cae al vacío, matándose. Luego Aimée, a quien ya nada importa en este mundo, se lanza con él a la muerte.

Tras su gran éxito como actor junto a Asta Nielsen en *Afgrunden (Hacia el abismo,* 1909) de Urban Gad, *De fire djaevle* supone para Robert Dinesen, no sólo un nuevo papel

estelar sino también la oportunidad de explorar la faceta de realizador. Ayudado por Alfred Lind en labores de codirección, ambos aciertan a captar la extraña atmósfera y los abundantes elementos sórdidos presentes en el referente literario de Herman Bang en que está basado el film.

El relato es tan abiertamente misógino como personal, al permanecer subterráneas él las pulsiones homosexuales de Bang. Así, el débil varón protagonista es doblemente víctima de la erótica de dos mujeres: de la vampiro, que logra de él sus favores sexuales y de su novia, que acabará cobrándole su infidelidad con la vida. Apoyada en un ritmo pausado, la minuciosa descripción de los personajes y situaciones denota una creatividad visual extraordinaria. La imagen, llena de efectos especiales, de la que es autor el propio Lind, nos sorprende por su gran capacidad comunicativa. Largas tomas panorámicas para seguir la acción, angulaciones de cámara todo tipo y hasta un montaje por contraste que muestra como la muchacha se preocupa por su novio mientras éste duda si rendirse a la mujer fatal, nos acercan al lenguaje cinematográfico puro. La secuencia culminante, la del accidente, está elaborada de manera magistral, mientras la imagen del trapecio balanceándose vacío tras el accidente es antológica.

Atónito ante la carga sexual presente en el film, el público abarrota las salas donde se proyecta, provocando un inmenso éxito. Su filón será ampliamente explotado en films como *La gran catástrofe circense (Dodsspring til Hest fra Cirkuskuplen,* 1912) de Edvard Schnedler Sorensen o *El circo volante (Den flyvende Cirkus,* 1912) del propio Alfred Lind. Durante su estancia en Hollywood, Friedrich W. Murnau rodará una nueva versión de la obra de Bang que titulará *Four Devils* (1928) y al que la productora impondrá un final feliz.

Zigomar, roi des voleurs

Zigomar, rey de los ladrones

D: Victorin-Hippolyte Jasset. **G:** Victorin Jasset, basado en el folletín de Léon Sazie publicado en *Le Matin* (1909-1910). **F:** Ravet, Luden Andriot. **Dec:** Hughes Laurent. **M:** Kodiakoff. **P:** Société Française des Films et Cinématographes Éclair. **E:** 14 de septiembre de 1911. **Dur:** 930 metros repartidos en 3 episodios de aprox. 11 min. cada uno. **País:** Francia.

I: Alexandre Arquillière (Zigomar, jefe de los ladrones), André Liabel (Paulin Broquet, el jefe de policía),

Josette Andriot (Riri-la-jolie), Maryse Dauvray (Esmée, la bailarina), Charles Krauss (Nick Carter), Attilio Maffei (el aviador), Henri Gouget, Emile Keppens, Camile Bardou, Gilbert Dalleu.

Primer episodio: *El maestro del crimen.* En la cripta de la desierta catedral de Saint Magloire se reúnen los integrantes de la banda de Zigomar. Vestidos de negro, los ladrones asisten a la secreta ceremonia donde planifican su próxima extorsión. Así, secuestran a la encantadora Riri-la-Jolie, de la cual Zigomar se ha enamorado, en el estudio de un diseñador de alta costura donde trabaja. Dispuesto a atrapar a la banda, el jefe de policía de París, Paulin Broquet, se esconde detrás de un caballero de piedra que cubre un sarcófago. Pero al ser descubierto, el policía es encerrado en una jaula de hierro mecanizada y, más tarde, introducido en un ataúd. Trasladado luego a un apartado lugar en el campo, Broquet es salvado milagrosamente por unos gendarmes que cubren una investigación por contrabando.

Segundo episodio: *Zigomar contra Paulin Broquet.* En un famoso restaurante de Montmartre tiene lugar un baile de disfraces al que asisten Broquet y Zigomar. Mientras Zigomar se caracteriza de medieval, el policía lleva un disfraz del antiguo régimen. Luego, los dos coinciden en un tren expreso, pero Zigomar logra eludir el acoso de Broquet en la plataforma de la estación, aterrorizando a los pasajeros. Ambos se encuentran de nuevo en una estación alpina suiza. Allí, la banda de Zigomar perpetra un robo durante la noche a los huéspedes de un hotel. En su persecución, Broquet es atraído a un glaciar donde su vida corre serio peligro.

Tercer episodio: *La hora de la justicia.* De nuevo en París, Zigomar se encuentra cómodamente instalado en el Moulin Rose, deleitándose con el arte de la bailarina Esmée, cuando su enemigo Broquet, que ha sobrevivido milagrosamente al glaciar, llega hasta allí siguiéndole los pasos. Para despistar a su perseguidor, Zigomar prende fuego al *music-hall* después de apropiarse de las joyas de los asistentes. Broquet persigue a Zigomar por los subterráneos de Saint Magloire, pero el criminal consigue escapar de nuevo, aunque para ello se ve obligado a hacer explotar la vieja catedral, centro de sus operaciones criminales.

El éxito de las producciones danesas del tipo *El hijo de un hombre muerto (Bedraget i Doden,* 1911) de Eduard Schnedler-Sorensen, donde aparece por vez primera el maestro del crimen, doctor Gar-el-Hama,

lleva a la Sociedad Éclair a plantearse la producción de una serie parecida y encarga a Victorin Jasset, feliz autor de *Nick Carter, le roi des détectives*, la realización de *Zigomar*. La obra se inspira libremente en el popular folletín de Léon Sazie publicado en *Le Matin* desde el 7 de diciembre de 1909 hasta el 22 de junio de 1910.

La serie dispone un emocionante drama detectivesco basado en las maquinaciones del extraordinario genio criminal Zigomar y sus sucesivas confrontaciones con el detective Broquet en varios escenarios diferentes. Interpretado por el actor Alexandre Arquillière, procedente del teatro libre de Antoine, el extravagante Zigomar es presentado como un ente diabólico bajo apariencia burguesa. Su personalidad, criminal e inmoral, resulta cuando menos tan fuerte y sugerente como la de su antagonista. Frente a lo que estamos acostumbrados, el malvado alcanza el elevado estatus que corresponde a su rango de protagonista.

Contribuyen al buen nivel de la serie tanto la exquisita fotografía de los cámaras Ravet y Lucien Andriot -hermano de la protagonista Josette Andriot-, como las abundantes invenciones narrativas y de decorado. Así, la escena del Moulin Rose, donde la bailarina que interpreta Maryse Dauvray imita el estilo de Loïe Fuller, es coloreada y acompañada por una música compuesta especialmente para ella.

La película se estrena en París el 14 de septiembre de 1911. Aunque los rollos son autónomos entre sí, cada uno finaliza dejando la situación sin resolver, con la intención de crear en el espectador ciertas dosis de intriga que será desvelada en el siguiente episodio. La serie obtiene un éxito importante, lo que le vale a Jasset el reconocimiento unánime de maestro del cine de aventuras, e incluso un crítico llega a catalogarle de *Rembrandt del cinematógrafo*. Jasset realizará varias secuelas: *Zigomar contra Nick Carter (Zigomar contre Nick Carter*, 1912) en cuatro partes, y *Zigomar, pean d'anguille* (1913) en tres partes.

Nozze d'oro

Las bodas de oro

D: Luigi Maggi. **G:** Arrigo Frusta. **F:** Angelo Scalenghe. **P:** Arturo Ambrosio para Ambrosio Film (Turín). **E:** 27 de octubre de 1911. **Dur:** 447 metros. **País:** Italia. **I:** Alberto A. Capozzi (el *bersaglieri*



/ el abuelo), Mary Cleo Tarlarini (la campesina / la abuela), Luigi Maggi (el padre de la campesina), Mario Voller Buzzi, Giuseppe Gray, Paolo Azzurri.

Al cumplirse el cincuenta aniversario de su matrimonio, una pareja de ancianos festeja sus bodas de oro. Ambos evocan el tiempo pasado, cuando se conocieron en un momento en que Italia sufría una cruenta guerra por su independencia y unidad, conocida como el *risorgimento.*

El es un joven y apuesto *bersaglieri,* enrolado en las tropas que persiguen la unificación italiana. La *entente* de Víctor Manuel con Napoleón III asegura el apoyo francés a su gran proyecto político. Las fuerzas de Víctor Manuel prosiguen su avance. Palestra, 1859. Sobre la inmensa extensión de los trigales, las espigas maduras se ondulan movidas por el viento mientras en el ambiente parece intuirse la inminencia del combate. De repente, el rey Víctor Manuel llega al galope y tras colocarse al frente de sus huestes, se detiene. Luego de que el caudillo haya oteado el horizonte, la trompeta toca a la carga. Los campos de trigo se pueblan de *bersaglieris* que, al grito de «Savoia», se lanzan a la carga. El combate es encarnizado y una vez finalizado, los cuerpos de muertos y heridos se confunden dispersos por el campo.

El *bersaglieri* es uno de los heridos, pese a lo cual logra llegar hasta una choza que se encuentra en las inmediaciones.

Allí es recogido por una bella campesina que vive con su padre. La joven cura sus heridas y cuida de él hasta que se restablece. Entre ambos surge entonces un apasionado y verdadero amor.

Después de varios años de lucha, con la toma del estado pontificio en 1870, el sueño de Garibaldi y Cavour se hace realidad finalmente.

Cincuenta años más tarde de consumada la unión entre el *bersaglieri* y la campesina, la llama del cariño permanece tan viva entre ellos como el primer día, y la casa que actualmente les acoge ha sido el testigo mudo de esa unión desde que allí mismo la campesina aliviara las heridas del soldado. Esta es su historia, una historia de felicidad que ahora ellos trasmiten orgullosos a su descendencia.

En esta época predominan en la cinematografía italiana los grandes poemas épicos y las obras de exaltación patriótica. Como contestación a la exitosa *Jerusalén libertada (La Gerusalemme liberata)* de Enrico Guazzoni para la Cines, el productor Arturo Ambrosio decide trasladar a la pantalla otro poema histórico. Se trata de un relato sobre la guerra de la independencia de cuya realización se encarga el experimentado actor-realizador italiano y máximo exponente de la compañía Luigi Maggi. Éxitos tan importantes como *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908), *El conde de Montecristo (Il conte di Montecristo,* 1908) o *La reina de Nínive (La regina di Ninive,* 1910), avalan el buen quehacer de Maggi hasta la fecha.

La película pertenece a la *serie de oro* de Ambrosio, lo que garantiza de antemano la máxima dedicación de la productora que se traduce en sobrados medios para su elaboración. Con una espléndida puesta en escena y una gran fotografía a cargo de Angelo Scalenghe, el film reconstruye la batalla de Palestra, un episodio de la segunda guerra de la independencia italiana, *il Risorgimiento.*

Dejando en mal lugar a los que sólo le consideran un buen artesano, Maggi se muestra dominador de un lenguaje moderno y compone una imaginativa utilización de la técnica del *flash-back* gracias a la cual los sucesos son referidos por dos ancianos situados en el presente. Con ello el film adquiere una nueva la fuerza épica y marca la diferencia respecto a otras películas del momento. En el reparto encontramos a la pareja de moda del cine italiano, Alberto Capozzi y Mary Cleo Tarlarini, de quienes aún se recuerda su interpretación en *El granadero Rolando (Il Granatière Rolland,* 1911) de Maggi.

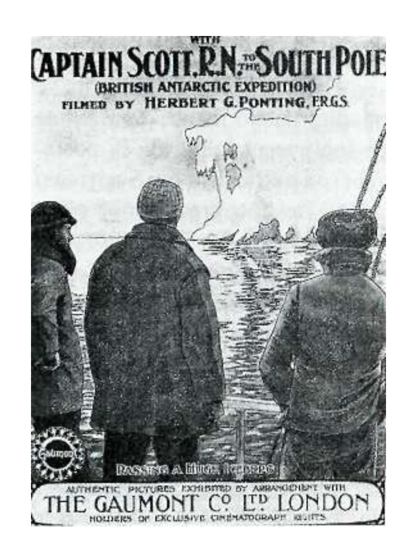
El film obtiene un éxito espectacular. Se venden más de

400 copias y logra el primer premio del concurso de la Exposición Internacional de Turín (1911) en la categoría artística, que está dotado con 25.000 liras. La repercusión fuera de sus fronteras es aún más considerable, lo que le vale a Maggi su consagración como uno de los grandes realizadores transalpinos. Algunos meses después, el film es, sin embargo, retirado de la circulación por orden gubernamental en medio de protestas generales ya que, al parecer, hace revivir en el público sentimientos antiaustríacos. La realidad es que el gobierno trata de evitar contrariar a Austria, uno de los dos países -el otro es Alemania- con los que acaban de firmar la renovación de la Triple Alianza.

With Captain Scott R.N. to the South Pole The Great White Silence

La expedición del capitán Scott a la Antártida

D: Herbert G. Ponting. **G:** Herbert G. Ponting (documental). **F:** Herbert G. Ponting. **P:** Gaumont Company. **Dis:** Gaumont Company (Londres). **E:** 16 de noviembre de 1911. **Dur:** 915 metros. País: Gran Bretaña.
I: Jefe de la expedición capitán Robert Falcon Scott, capitán L.E.G. *Titus* Oates, E.A. Wilson, Henry R. Bowers, Edgar Ewans, Apsley Cherry-Garrad, Frank Debenham, Wright, Gran, Taylor.



Convenientemente equipada, la expedición británica del capitán Robert Falcon Scott parte de Nueva Zelanda en el barco *Terranova* en junio de 1910. Con la experiencia de una expedición antártica previa en el *Discovery*, los objetivos de Scott son claros: explorar la Barrera de Ross y alcanzar el Polo Sur.

Durante su travesía a través de las frías aguas, el barco va dejando a un lado enormes témpanos de nieve, en muchos de los cuales son visibles algunas de las diferentes especies animales que pueblan tan heladas tierras. Observamos el comporta-

miento de las focas y el discurrir de la numerosa colonia de pingüinos. Un pequeño pingüino que sale del huevo apenas acierta a dar los primeros pasos. Grupos de págalos, los curiosos pájaros que recalan por aquellos fríos lugares, discurren ante nosotros. En ese mismo entorno descubrimos un grupo de ballenas asesinas. Las imágenes tan pronto nos describen la estratificación en un glacial como nos muestran los bellos paisajes helados del Monte Erebus. El 11 de enero de 1911, la expedición toca tierra en la Barrera de Ross, junto a la antigua base del británico Ernest Shackleton.

En versiones posteriores se añadirá nuevo material en el que se incluye el relato de la posterior expedición de Scott así como las fotografías por ellos tomadas: *El 24 de octubre de 1911, una expedición de 12 hombres equipada con trineos de motor, potros y perros, parte de cabo Evans. Pero una climatología extrema provoca la pronta destrucción de los motores; asimismo, los potros deben ser sacrificados y siete hombres se ven obligados a regresar a la base. El 18 de enero de 1912, los cinco expedicionarios, con Scott a la cabeza, llegan exhaustos al Polo Sur. Allí descubren que han perdido la carrera con su rival el noruego Roald Amundsen, cuya bandera ondea en lo alto de una tienda abandonada desde hace ya treinta y cinco días.*

Durante el viaje de vuelta, el tiempo empeora todavía más, lo que ocasiona terribles contratiempos a los expedicionarios como la muerte de sus perros. El 17 de febrero, Ewans pierde la vida en el Glacial Beadmore. Eos suministros y el combustible escasean. Al llegar a la Barrera de Ross, el capitán Titus Oates cae en un glacial, muriendo por congelación el 17 de marzo. Esto ocasiona un retraso a sus compañeros que resultará fatal. Eos tres supervivientes consiguen recorrer 10 millas pero una fuerte ventisca les confina en la tienda durante nueve días. El 29 de marzo, Scott refleja en su diario sus últimas notas.

En 1910, el operador Herbert G. Ponting se une a la expedición británica del capitán Robert Falcon Scott por el Antártico como su fotógrafo oficial. Con la intención de conquistar el Polo Sur, el equipo parte de Nueva Zelanda en el barco Terranova. El carácter introvertido del fotógrafo le hace relacionarse poco con los otros miembros de la expedición, mientras las duras condiciones climatológicas y otras circunstancias -se marea en el barco-, incrementan aún más la dificultad de su trabajo. En el otoño de 1911, al disponer ya de abundante material filmado, Ponting

abandona el equipo que continúa su camino.

Los grandes problemas técnicos que han ocasiona a Ponting las extremas temperaturas, su dificultad para cargar la cámara con las manos semiheladas, la falta de agua para el revelado, e incluso la pérdida de una porción de lengua al quedársele ésta pegada a la cámara, se compensan en parte al contemplar los resultados. La vistas del barco en plena travesía y los animales contemplados a su paso o la dura lucha de la expedición contra las extremas condiciones climáticas, son imágenes memorables, cargadas de poesía y con un increíble valor humano. Además, la cinta resulta artísticamente muy bella y la calidad de la fotografía es excelente.

El film fue presentado en pase privado el 19 de octubre de 1911 y estrenado en Londres un mes más tarde con críticas muy favorables. Al conocerse el trágico final sufrido por la expedición en marzo de 1912, se organiza una partida para el rescate de los cadáveres. Pero como consecuencia de los meses de noche polar, la expedición no llega hasta el 12 de noviembre de 1912, ocho meses después del fatal evento. Ante su sorpresa, los expedicionarios encuentran, junto a los cuerpos helados, varias rollos de fotografía impresionados. Pese a haber tenido que soportar temperaturas de 70° C bajo cero y de encontrarse algunos bastante deteriorados, los films montados con aquel material están listos en enero de 1913 y son presentados en marzo de ese mismo año. La crítica, entusiasmada, aplaude el documento señalando que resulta más impresionante y sobrecogedor que todo lo filmado hasta ahora. En 1924 Herbert G. Ponting la editará como una película de largometraje, *The Great White Silence,* y en 1933 le añadirá música y comentarios con el título *90 grados... (Ninety Degrees South).* En el futuro, algunos historiadores reconocerán en Ponting al padre del cine documental.

Oborona Sevastopolya

La defensa de Sebastopol / El sitio de Sebastopol

D: Vasili Goncharov, Alexander Kanjonkov. **G:** Vasili Goncharov, Alexander Kanjonkov. **F:** Louis Forestier, Alexander Ryllo. **Dec:** Boris V. Fester. **M:** G. Kazachenko. **Ay. D:** Anatoli Ouralsky. **P:** Alexander Kanjonkov. **E:** 9 de diciembre de 1911. **Dur:** 1.050 metros. **País:** Rusia.

I: M. Andrei Gromov (almirante Nahimov), Ivan Mosjukin (almirante Kornilov), Arseni Biblikov (coronel Todtleben), Nicolai Semionov, Anna Goncharova, Valere Maxinov, Piotr

Biriukov, Boris Borisov, A. Gorin-Gorianov, Oiga Petrova-Zvanceva.

En 1853 el gobierno ruso se considera ofendido por las concesiones turcas a los católicos de Palestina. De las tensiones existentes deriva el estallido de la guerra entre ambos países. Francia e Inglaterra apoyan a Turquía y un ejército franco-británico desembarca en Crimea poniendo sitio a Sebastopol. En la ciudad, el Estado Mayor ruso discute la estrategia a seguir y la población civil se reúne en el puerto a pedir a Dios que les preste su apoyo. El 5 de octubre de 1854, buques de guerra enemigos avanzan hacia el puerto de la cuidad. Este primer ataque contra Sebastopol es descubierto por un oficial que da la voz de alarma. En la heroica defensa al fuerte Malakov resulta herido el almirante Kornilov. Pese a ser rápidamente evacuado y trasladado al hospital, todos los esfuerzos por salvarle la vida resultan infructuosos y el almirante muere poco después.

Durante la noche del 11 de marzo, el pillaje de Kanciatca constituye otro duro revés para los sitiados. Las opciones militares rusas no mejoran sustancialmente tras su victoria en la batalla de Inkermann al encontrarse muy dañado el cuarto bastión. El cerco se estrecha cada vez más sobre la ciudad. La situación es tan desesperada que hasta los niños toman parte en los combates, llevando municiones a los soldados. El almirante Nahimov combate en primera línea. En las trincheras rusas, un grupo de soldados canta y baila intentando olvidar por un instante la guerra, pero los cadáveres que se amontonan cerca de allí hacen esto imposible.

El 28 de julio de 1855 las tropas turcas atacan posiciones rusas con gran despliegue de fuerzas. El capitán Ostrovsky ordena abrir fuego y poco después él mismo cae herido de muerte. El 27 de agosto de 1855, tiene lugar la retirada. Soldados, mujeres y niños retroceden hacia el puerto. Las tropas enemigas toman finalmente la ciudad.

Pasados los años, veteranos franceses, ingleses y rusos visitan los campos de batalla donde se levanta el Museo de la defensa de Sebastopol.

Tras el éxito comercial obtenido en Rusia con la distribución de películas de importación del Film d'Art francés como *El asesinato del duque de Guisa*, el antiguo capitán cosaco Alexander Kanjonkov se siente tentado a producir, él mismo, películas colosalistas, a la manera francesa e italiana, que son la moda en Europa. Kanjonkov se enfrasca en un proyecto genuinamente ruso que cuenta con el patrocinio de su alteza imperial, Gran duque Alexander Mijailovich, or-

ganizador y constructor del Museo de Sebastopol, junto con oficiales de varios departamentos del Museo. Los periódicos del país publicitan ampliamente el hecho consiguiendo desatar una importante expectación popular.

Vasili Goncharov es encargado de la dirección del film y, junto al cámara francés Louis Forestier, inspecciona durante días las ruinas de las fortificaciones hasta encontrar los lugares más adecuados para el rodaje. Pero *Oborona Sevastopolya* es, sobre todo, un film de productor y la mano de Kanjonkov se nota por doquier. Las escenas de exteriores son supervisadas por el propio Kanjonkov, al que se ha concedido una acreditación oficial de la armada. Para la filmación de una de las mayores batallas de Crimea se logra la colaboración del almirante Boester y del coro de la Catedral de Sebastopol. De ese modo, las escenas bélicas, para algunas de las cuales se llegan a utilizar las ruinas de unas fortificaciones, están muy bien rodadas y planificadas, destacando muy por encima de las secuencias en interiores del film, que resultan un tanto débiles.

Kanjonkov se preocupa de la distribución del film y, renunciando a una beneficio inmediato, prefiere vender los derechos a los profesionales rusos del sector. Al preestreno real, el 15 de noviembre en el Palacio de verano del zar en Livadia, le sigue el estreno público el 9 de diciembre en el Conservatorio de Música de Moscú. Solemne y grandioso, el acto es acompañado por dos orquestas, un coro, y efectos de sonidos de la batalla. El éxito de crítica y público encumbra al film que se convierte en un hito de la cinematografía rusa. Un año después Kanjonkov obtendrá dinero de Pathé Frères para rodar *1812,* con el que celebrará el centenario de la derrota francesa en la campaña rusa de Napoleón.



A la conquête du Pôle / Le voyage au Pôle

La conquista del Polo

D: Georges Méliès. **G:** Georges Méliès, basado en la novela de Julio Verne. **P:** Georges Méliès para Star Films. **Dis:** Pathé Frères. **E:** febrero de 1912. **Dur:** 650 metros. (33 min. aprox.). **País:** Francia.
I: Georges Méliès (profesor Maboul / un obrero que sujeta la nave del globo), Fernane Albany (la presidenta de las sufragistas), integrantes del Folies Bergère, miembros del Carnavalet.



En el Congreso mundial de sabios se discute el mejor método de transporte para llegar al Polo Norte. De entre todos los presentados, es elegido el proyecto del ingeniero Maboul, un aerobús. Mientras, en el exterior del recinto, las sufragistas reivindican su derecho a ir en la expedición. Los sabios elegidos para participar en la empresa visitan la enorme fábrica, propiedad de Maboul, donde se construye el aeroplano.

En el día previsto, la multitud despide a los sabios que parten en el aerobús conducido por Maboul. Un sabio chino llega cuando ya el aeroplano está en pleno vuelo, y acompañado por una sufragista inglesa, trata de alcanzar a sus compañeros con la ayuda de un globo, pero éste hace explosión.

A bordo del avión, los científicos surcan el espacio dejando a un lado un buen número de planeadores y dirigibles. Después, el aparato dobla las constelaciones y avista Saturno. Una explosión del planeta pone en peligro la estabilidad del avión. Maboul logra controlar el vehículo y también calmar el pánico del que son presa sus compañeros. El aparato aterriza sobre tierras árticas una vez solucionados

los problemas con la cola de la constelación de escorpión, que se había enganchado a la nave.

Cubiertos de pieles, los sabios exploran el frío continente cuando un gigantesco ser de las nieves aparece ante ellos. Ante las muestras de hostilidad del monstruo, los sabios responden lanzándole bolas de nieve. Pero en su ataque, el gigante captura con su enorme mano a un grupo de exploradores, devorando a uno de ellos. Maboul le dispara entonces un cañonazo. El impacto hace mella en el gigante que se desploma luego de vomitar al sabio.

A poca distancia se encuentra la aguja magnética del Polo, que atrae a los viajeros y se rompe bajo su peso. El grupo de sabios cae al mar, pero son recogidos por un dirigible que pasaba por allí. Un gran gentío, al que se han unido una fanfarria y varios periodistas, se agolpa para saludar el regreso triunfal de los expedicionarios.

Tras la poco afortunada *Las alucinaciones del barón Munchausen (Les Hallucinations du Baron de Münchausen,* 1911), Méliès atraviesa un período nada prolífico. En un último esfuerzo por reincorporarse al tren de los gustos populares, el mago de Montreuil aprovecha la plena actualidad de las expediciones polares -Scott y Amundsen han organizado sus viajes ese año-, para embarcase en una superproducción de larga duración con la que espera poder mostrar el genio que aún atesora. Para su obra, Méliès se inspira parcialmente en la novela de Julio Verne *La esfinge de hielo,* y en el film *Voyage of the Artic, or How Captain Kettle discovered the North Pole,* si bien la base fundamental la toma de *The adventourous voyage of the Artic* (1903) de Robert William Paul.

A la conquête du Pôle representa un viaje fabuloso que, aunque no agrega nada nuevo a su obra precedente, viene en cierto modo a resumir cuanto caracteriza el estilo de Méliès. La desbordante imaginación del realizador unida a la perfección técnica de los trucos siguen siendo sus bazas más importantes. Para representar al gigante de las nieves se construye en el estudio un maniquí totalmente articulado. En el interior de su cabeza, de dos metros de alto, se introducen dos hombres que deben hacer funcionar sus ojos, orejas y boca mientras le hacen fumar una pipa. Sus brazos y manos son también móviles. Toda una ingeniosa maquinaria que, si bien demuestra que el talento de Méliès sigue intacto, evidencia unas ofertas plásticas y narrativas que no van más allá de los telones pintados y de los simples cuadros animados.

Asociado con la casa Pathé, que se encarga de distribuir la

película, Méliès debe afrontar el fracaso comercial del film. El indiscutible arte de Méliès, del cual el presente film pudiera ser su culminación, aparece no obstante trasnochado en los tiempos que corren y para corroborarlo basta compararlo con otros estrenos de esa temporada. Incapaz de evolucionar y habiendo perdido el tirón popular que tuvo en su día, Méliès se separa de Pathé al año siguiente y se arruina. Se dedicará a vender juguetes en un puesto de su propiedad hasta poco antes de su muerte en 1938.

War on the Plains / Across the Plains

A través de las praderas

D: Thomas H. Ince. **G:** Thomas H. Ince, William Eagleshirt, Ray Myers. **F:** Ray Smallwodd. **P:** Thomas H. Ince para 101 Bison-New York Motion Picture Company (NYMPC). **E:** 23 de febrero de 1912. **Dur:** 2 rollos. **País:** EEUU. **I:** Francis Ford, Ethel Grandin (la chica), William Eagleshort (indio), Raymond Myers, Charles K. French, J. Barney Sherry, H. Davies, otros miembros de la troupe de los Hermanos Miller del 101 Ranch Wild West Show.



En 1848, una avalancha humana invade California en busca de fortuna. Es la fiebre del oro. En pleno desierto, dos buscadores se encuentran en apurada situación viendo como se agotan sus suministros de agua. En un desesperado intento por salvar su vida, uno de ellos abandona a su compañero, condenán- –––– a un horrible final, y logra unirse a una caravana de colonos que le acogen y le brindan su hospitalidad. En el curso del viaje, el hombre sabe ganarse el afecto de una bella muchacha quien rechaza, por su causa, a otro joven pretendiente.

Largas hileras de colonos atraviesan el gran valle hasta que encuentran el lugar adecuado para acampar y descansar de la dura jornada. Los pioneros

ignoran que sus pasos son seguidos por unos indios sigilosamente escondidos en las montañas. Súbitamente, los pieles rojas atacan el campamento poniendo cerco a los sorprendidos colonos. No obstante, éstos reaccionan montando una defensa desesperada.

Aún a sabiendas de que nadie mejor que él puede intentar remediar la situación, el desalmado demuestra otra vez su mezquindad negándose a ir por ayuda. Su tarea es asumida por el joven valiente quien, aunque enamorado de la chica, parece resignarse ante la situación, ya que ella dice amar al cobarde. Pero cuando en el fragor de la lucha ella ve cómo el forastero se arrastra para esconderse, reconoce su villanía y le rechaza. Más tarde, el cobarde encuentra su justo final al ser mordido por una serpiente. Alertados por el joven, otros colonos llegan a prestar ayuda a los sitiados. Prenden fuego al campamento de los indios y logran que éstos abandonen el sitio al ver sus tiendas ardiendo sobre la colina. El joven valiente y la muchacha se encuentran de nuevo y comprenden que están hechos el uno para el otro. Mientras, la caravana continúa su camino.

Al serles negadas por el *trust* monopolista de Edison las películas para su exhibición, Adam Kessel y Charles Bauman, cabezas visibles de la New York Motion Picture Company (NYMPC), se ven obligados a producir sus films ellos mismos. La frescura de estas películas, que reciben el nombre de *Bison* (bisonte), les procura un importante éxito. Ampliando horizontes, Kessel y Bauman constituyen la *Reliance*, una segunda compañía para la producción de películas intelectuales, cuya realización es encomendada a directores teatrales. Con la idea de mejorar la calidad de los films de la Bison, se contrata a Thomas H. Ince, un joven realizador que no parece encontrarse muy a gusto en la I.M.P. de Carl Laemmle.

En su nueva productora, Ince tiene la oportunidad de filmar por vez primera auténticos indios y trabajar con vaqueros profesionales, todos en la nómina de la Bison. Los espacios abiertos del enorme rancho en Los Angeles que la empresa ha preparado para el rodaje de los films, conceden a *Across the Plains* un realismo inusitado que Ince sabe aprovechar magistralmente. Como primer «dos rollos» de una larga serie, el film va a marcar las pautas a seguir por el género en el futuro, estableciendo los primeros mitos y tópicos del western.

En su acertado retrato del éxodo de los buscadores de oro hacia California en 1848, la película impresiona por su autenticidad, constituyendo todo un

documento sobre la vida de las praderas en la primera época del Oeste. Las artísticas vistas del valle atravesado por una larga hilera de emigrantes mientras los indios aguardan el momento de atacar agazapados en las montañas, destilan autenticidad y belleza, emoción y fuerza épica. Y es que desde el principio, Ince ha acertado a aglutinar todos los componentes que el género precisa. Interpretando el rol principal encontramos a Francis Ford, uno de los actores más completos del cine de pioneros, al que da réplica la bella Ethel Grandin.

El film, sin duda el mejor de Ince hasta el momento, alcanza también el éxito en sus expectativas comerciales.

La dame aux camélias

La dama de las camelias

D: André Calmettes, Henri Pouctal. **G:** Henri Pouctal, basado en la obra *La dame aux camélias* (1852) de Alejandro Dumas hijo. **P:** Hermanos Lafitte para Société du Film d'Art. **E:** 8 de marzo de 1912. **Dur:** 2 rollos. **País:** Francia.
I: Sarah Bernhardt (Marguerite Gautier), Loa Tellegan (Armand Duval), Paul Capellani, Jean Charmeroy, Henri Pouctal, Pitou, Henri Desfontaines, Seylor, Irving Cummings.

-La cortesana parisina Marguerite Gautier es conocida como Camille, la dama de las camelias, por su gusto por las flores. Con su belleza, Camille ha conseguido ir acumulando una larga serie de amantes. Un buen día, la joven encuentra en el teatro al apuesto Armand Duval y entre ambos surge en seguida una mutua atracción, que va creciendo paulatinamente hasta desembocar en una auténtica pasión. Sintiendo la pureza del amor de Armand, Camille apuesta por su relación y decide renunciar a su vida pasada. Pero el padre de Armand, preocupado por el futuro de su hijo, visita a Camille y, apelando a la moralidad como sagrada ley de la sociedad burguesa, le suplica que le abandone. La muchacha acepta sacrificarse por el bien de su amado pensando que de otro modo arruinaría su carrera y su vida. Por eso, Camille le miente diciéndole preferir a otro hombre más rico. Así, los amantes se separan.

Tras abandonar a Armand, Camille vuelve a su antigua vida convirtiéndose en la protegida del conde de Varville, lo que provoca los celos de Armand. Éste reacciona violentamente al conocer la noticia y, en una reunión social de alto rango, actuan-



do por despecho, desafía en duelo al conde.

Al comprender que Camille ha sacrificado su vida por ser fiel a su promesa, el viejo Duval permite finalmente a Armand volver donde la herida mujer y solicitar su perdón. Pero, para entonces la muchacha se encuentra ya gravemente enferma, muy minada por la tuberculosis. En su lecho de muerte, Camille, que no puede olvidar a Armand, solicita verle con las pocas fuerzas que aún le quedan. Así, su reconciliación tiene lugar poco antes de que la muchacha muera en los brazos de su único y verdadero amor.

En su línea de producir films artísticos, la Société du Film d'Art invita a André Calmettes, director artístico de la compañía, y codirector, junto a Charles Le Bargy de *L'assasinat du duc de Guise*, a llevar a la pantalla la conocida obra de Alejandro Dumas *La dame aux camélias*, con Sarah Bernhardt, monstruo sagrado de la escena, de protagonista. Un nuevo vehículo para la diva francesa, que ve en el cine, no tanto una oportunidad para la inmortalidad, sino una buena fuente de ingresos con que financiar su elevado tren de vida. Aunque ya ha rodado para la pantalla *Le duel d'Hamlet* de Clément Maurice en 1900, la *divina* Sarah desprecia el cine: *«esas ridiculas pantomimas fotografiadas...»* Pero se rinde ante los 1.800 francos por sesión más un porcentaje por metro de película.

Pese a las expectativas levantadas, el despliegue de recursos interpretativos exhibidos por la Bernhardt no deja de defraudar a todo lo largo de la cinta. Con sus ampulosas maneras y continuos tics, la actriz evidencia una absoluta carencia de naturalidad. Tal vez su ya elevada edad -cuenta 68 años- haya mermado en algo sus facultades. O quizás la diva, en su afán por realzar su

arte, se empecina en una esforzada caracterización que resulta poco adecuada al medio cinematográfico. No obtante, es original la manera en que resuelve la escena de la muerte; escondiendo su cara tras el hombro de Armando mientras deja caer su mano inerte. Rodada sin primeros planos por exigencia de la Bernhardt y con una iluminación algo violenta, la historia avanza gracias a los textos explicativos que se antojan excesivamente largos.

Pese a las malas críticas que recibe la actuación de la Bernhardt, el film resulta muy taquillera. Dos años más tarde, la Caesar italiana realizará una nueva versión con la diva Francesca Bertini como protagonista. Destacadas actrices de Hollywood como Clara Kimball Young (1915), Theda Bara (1917), Alla Nazimova (1921), Norma Talmadge (1927) o Greta Garbo (1936), serán otras Camille en la pantalla.

The Deserter
El desertor

D: Thomas H. Ince. **G:** Thomas H. Ince. **P:** Thomas H. Ince para 101 Bison-New York Motion Picture Company (NYMPC). **Dis:** Universal Pictures. **E:** 15 de marzo de 1912. **Dur:** 2 rollos. País: EEUU.
I: Francis Ford (el desertor), Ethel Grandin (la muchacha de ¡a caravana), Clifford Smith, Harold Lockwood, Winnie Baldwin.

Un frustrado amor provoca en un joven soldado una fuerte depresión. Presa de la obcecación, abandona sin permiso su compañía sin reparar en la gravedad del hecho. En su huida, el desertor encuentra una caravana de colonos y decide unirse a ella. En la expedición viaja una bella muchacha con la que pronto congenia. El muchacho desahoga su tensión refiriendo su historia a la joven. Sin ser vistos, los indios observan el paso de los pioneros desde lo alto de un cañón.

Con extremado sigilo, los pieles rojas se acercan hacia los carromatos y lanzan un furioso ataque a la caravana que sorprende a los colonos en medio de la comida. En los primeros momentos, la confusión y la desesperación presiden la reacción de éstos. Finalmente, logran colocar los carromatos en círculo mientras los indios continúan su ofensiva en torno. La fiereza del ataque es respondida, ahora sí, con contundencia por los miembros de la caravana y las víctimas por ambos bandos son cada vez más numerosas. Sin embargo, la diferencia de número hace

imposible que la resistencia pueda durar mucho tiempo.

Al darse cuenta de esto, el desertor decide marchar a pedir ayuda al ejército, aún a sabiendas de que, en el mejor de los casos, se arriesga a ser juzgado en consejo de guerra. El desertor logra romper el cerco de los indios y llega al fuerte donde informa a la caballería de lo que sucede. Al galope, los soldados llegan a tiempo de liberar a los pioneros del asedio indio pero el desertor encuentra la muerte. Su heroico sacrificio redime su falta anterior ante los ojos de todos. El soldado, pieza clave del rescate, es rehabilitado a título postumo y su cadáver despedido con honores militares. Es su última gran revista antes del eterno destino.

o de actores teatrales, Thomas H. Ince participa desde temprana edad en diversos espectáculos, llegando incluso a trabajar como bailarín en Broadway. Luego de interpretar pequeños papeles como actor en la Vitagraph y la Biograph, es contratado como realizador por la IMP de Carl Laemmle. Siendo requerido por la New York Motion Picture Company (NYMPC), el joven Ince marcha al Oeste con un salario de 150 dólares. Allí alcanza un acuerdo con los hermanos Miller quienes le ceden, por 2.500 dólares semanales, los artistas de su circo ambulante y el Ranch 101 donde preparan sus números. De ese modo, Ince va a contar con inmejorables escenarios naturales para sus producciones y un personal que incluye a indios y vaqueros auténticos. Así nace, como marca filial de la Mutual, la *101 Bison*.

Filmado como uno más de la larga serie de *westerns*, varias circunstancias hacen destacar a *The Desert* por encima del resto. Apoyándose en sucesos históricos, la película alterna escenas panorámicas con otras donde lo que prima es el detalle. Profundizando en el lenguaje cinematográfico, Ince hace uso del *flash-back* para contar el pasado del protagonista mientras un montaje alternado mezcla escenas de la batalla con las del desertor que marcha a pedir ayuda, con lo que añade además buenas dosis de suspense. Sin pretenderlo, Ince está estableciendo los mitos y tópicos del western y sus imágenes serán repetidas hasta la saciedad en el futuro: la toma larga de la caravana transitando por el valle, los indios vigilando su paso por el cañón, el fiero ataque de los pieles rojas y un funeral militar. ¡La esencia del *western* épico!

El protagonista del film es Francis Ford, hermano mayor del futuro cineasta John Ford, que en estos años realiza *westerns* en cadena para la Bison de Thomas H. Ince. Fue Gaston

Méliès, hermano de Georges, el que, llegado a California, hizo debutar a Ford para la filial americana de la Star Film en papeles de cow-boy. Junto a Broncho Billy Anderson, Ford es uno de los primeros héroes de la pantalla.

Una nueva versión de *The Desertar verá* la luz en 1916 bajo la dirección de Scott Sidney.

Blazing the Trail

Huellas marcadas



D: Thomas H. Ince. **G:** Richard V. Spencer. **Ay. D:** Francis Ford. **P:** Thomas H. Ince para 101 Bison-New York Motion Picture Company (NYMPC). **E:** 15 de abril de 1912. **Dur:** 2 rollos. (14 min. aprox.). **País:** EEUU.

I: Francis Ford (Blake), Ethel Grandin (la hija de Cooper), William Eagleshort (indio), Charles K. French, J. Barney Sherry, Jack Conway.

Decidida a establecerse en el Oeste, la familia Cooper se une a una caravana de pioneros. En ella viaja Blake, un apuesto joven con quien la hija de los Cooper entabla amistad. Al poco tiempo, los Cooper deben abandonar la caravana y Blake pide permiso para acompañarles.

Los Cooper inician su marcha en solitario. Aprovechando

un alto en el camino, Blake se separa del grupo y se dirige a un riachuelo a rellenar su cantimplora. Cuatro indios a pie han divisado el carromato de los expedicionarios y se acercan hasta él. Su presencia pone nerviosa a la familia que se tranquiliza cuando los indios asegurar venir en son de paz. La señora Cooper corresponde a su amistad obsequiándoles con una taza de café y un trozo de pastel. Poco después, al regresar del arroyo, Blake queda horrorizado ante la escena que aparece ante sus ojos. La carreta ha sido quemada y varios cadáveres se encuentran esparcidos por el suelo. Siguiendo la pista de los asesinos, Blake llega al campamento indio. La hija de Cooper ha sido raptada y ve cómo la encierran en una tienda.

Jack Cooper, hermano de la chica, también ha conseguido salvarse y vaga herido por el desierto hasta que contacta con la caravana de pioneros. Extenuado, Jack les refiere la historia del ataque, cómo uno de los indios disparó sobre su padre con el revólver que el propio Cooper le había dejado confiadamente. Seguidamente, otros miembros de la expedición fueron igualmente abatidos.

Disfrazado de indio, Blake realiza un intento desesperado por salvar a la prisionera y pese a que consigue llegar hasta la tienda, su presencia es advertida cuando juntos pretendían huir envueltos en mantas. Blake es atado a un poste y golpeado sin piedad por miembros de la tribu. Entretanto, varios colonos conducidos por Jack hacen su aparición en el campamento indio y en un ataque sorpresa, logran liberar a la pareja. Los huérfanos Cooper dan su último adiós a sus familiares muertos. Unas cruces en mitad del desierto señalan el lugar donde han sido enterrados.

Frente a la búsqueda constante de soluciones narrativas que caracterizan el cine de David Griffith, tanto la efectividad y la concisión argumental, como la descripción de los valores humanos y una puesta en escena realista, se revelan premisas fundamentales en el hacer cinematográfico de Thomas H. Ince. La sorprendente frescura de *Blazing the Trail* está íntimamente relacionada con su moderno planteamiento narrativo. Así, la historia está hilvanada a partir de un original *flash-back*, procedimiento que ya utilizara Luigi Maggi en su bella *Nozze d'oro* (1911), y el propio Ince en *The Desert*, pero al que el realizador dota aquí de una dimensión más profunda. De una escena que nos presenta la visita en apariencia amistosa de unos indios al campamento de los colonos se salta a otra en que Blake, que se encuentra lejos de allí, ve el campamento en llamas. Luego, gracias a la declara-

ción de un superviviente, se completa lo que la inicial elipsis había omitido: el brutal desenlace de la escena. La linealidad narrativa que imperaba en el *western* del momento se transforma de este modo en un lenguaje más complejo, basado fundamentalmente en las imágenes, lo que supone un importante avance cualitativo en la sintaxis cinematográfica.

En los principales papeles encontramos de nuevo a Ethel Grandin y al héroe Francis Ford, en una doble faceta de actor y realizador. Dada la forma de trabajar de Ince resulta difícil establecer el grado de corresponsabilidad de Ford en la dirección de este film, si bien, a tenor de su participación en films como *The Indian Massacre* (1912) estrenada un mes antes que éste, cabe pensar que fuera importante.

Lejos de representar una visión maniquea de la vida de la frontera, el papel poco positivo desempeñado por los indios en *Blazing the Trail* corresponde a una valoración realista de los pieles rojas como seres humanos. En el cine de Ince, los indios igual que los blancos, son capaces tanto de acciones buenas como detestables, según las circunstancias.

Años más tarde, John Ford -el hermano pequeño de Francis- en la cima de su fama dirigirá *La legión invencible (She Wore a Yellow Ribbon,* 1949), donde algunas escenas resultan calcadas del presente film.

La Reine Elisabeth / Queen Elizabeth

La reina Elizabeth

D: Louis Mercanton, Henri Desfontaines. **G:** Emile Moreau, basado en la obra teatral *La Reine Elisabeth* de Emile Moreau. **F:** Wladimir. **M:** Joseph Carl Breil. **P:** Louis Mercanton para Société du Film d'Art y Urban Trading (Londres). **E:** 12 de julio de 1912. **Dur:** 3 rollos (58 min aprox.). **País:** Francia, Inglaterra.

I: Sarah Bernhardt (la reina Elizabeth de Inglaterra), Lou Tellegen (el conde de Essex), Max H. Maxudian (el conde de Nottingham), Romaine (la condesa de Nottingham), Albert Decoeur, Jean Chameroy, Yvonne Barjac, Henri Desfontaines, Marie-Louise Derval, otros miembros de la Comedia Francesa.

La reina Isabel I de Inglaterra, profundamente enamorada de Devereux, conde de Essex, continúa a la espera de algún signo de correspondencia por parte del conde que, sin embargo, nunca llega. En el palacio de Westminster tiene lugar la representación de la obra de Shakespeare *Las alegre comadres de*



Windsor en la cual, el protagonista, Falstaff, se esconde en un cesto de ropa para evitar ser descubierto en un desliz amoroso. Essex y su enamorada, la condesa de Nottingham, presentes entre los espectadores, ven en los personajes de la obra un reflejo de su secreta pasión. Las expectativas de la reina Isabel se ven enturbiadas cuando una adivina le augura un futuro lleno de dolor y desesperanza.

Essex y la condesa mantienen su relación con la cautela que ordenan las circunstancias. Pese a todo, el conde de Nottingham descubre a su mujer y a Essex juntos y planea una fría venganza. Imaginando la ilícita relación de los enamorados, el propio Nottingham escribe una carta simulando una traición de Essex y luego se la entrega a la reina haciéndola pasar por verdadera. Una comisión considera la carta prueba de cargo contra Essex y dictamina su culpabilidad. Cumpliendo con su deber, la reina se ve obligada a firmar la sentencia de muerte del hombre a quien ama.

Essex es encerrado en la torre de Londres a la espera de ser decapitado. Desde su ventana de palacio, la reina ve pasar el cortejo que ha de acabar con la vida de su amado y, estremecida, ordena correr las cortinas. Al saber que la sentencia ha sido cumplida, Isabel se presenta en la torre vestida de blanco para

ver el rostro de Essex por última vez. La visión del cadáver de su amado sume a la reina en un dolor tan grande, que llega a imaginar su propia muerte. Al pie de su trono y rodeada de sirvientes, la soberana bebe de una copa de vino, se sobrecoge al ver su imagen reflejada en un espejo y luego se desploma, inerte.

Pese al gran éxito popular cosechado por *La Dame aux camélias* (1912), la actuación realizada por Sarah Bernhardt en el film no ha dejado satisfecho a la diva ni a sus incondicionales. Aunque su prestigio internacional sigue intacto, otro acontecimiento, el fracaso escénico de la obra de Emile Moreau, *La Reine Elisabeth*, la deja tan endeudada que se ve obligada a aceptar una oferta para su traslación a la pantalla.

Queen Elizabeth es un ambicioso proyecto de coproducción franco-anglo-americana que firma la sociedad Histrionic Films, creada especialmente para la ocasión. El film se rueda en Londres con grandes medios y bajo la batuta de dos alumnos del *Film d'Art*, Louis Mercanton y Henri Desfontaines. En su dependencia casi absoluta al modelo teatral y en el especial cuidado otorgado a la escenografía y vestuarios, la película constituye la representación perfecta del estilo *Film d'Art*. Esto concede un halo de respetabilidad hacia el film y sirve de reclamo para sectores de un cierto nivel económico como público potencial, en la posibilidad de disfrutar con la actuación de la *divina* Sarah. Pero la actriz, de nuevo a salvo de primeros planos, vuelve a defraudar. Su afectada interpretación de Isabel nos remonta a la trasnochada escuela decimonónica y la aleja de otras antológicas caracterizaciones que le han encumbrado a la gloria escénica. Definitivamente, la pantalla ha resultado un desafío insalvable para ella.

El film es de una duración inusitada para la época y sus derechos de distribución en los EEUU le cuestan a Adolph Zukor 20.000 dólares. Lejos de los *nickelodeons*, la película se estrena en el lujoso Lyceum Theater de Chicago, el 12 de julio de 1912, y en el Frohmans Lyceum Theater de Nueva York. En estos recintos, su éxito es tan apoteósico que repercute decisivamente en el resto de productores: a partir de ahora los largometrajes son aceptados por el gran público. Esto a su vez, determina la afirmación de nuevos estándares de duración, y en consecuencia, un importante cambio en la industria cinematográfica. Gracias a este éxito, Zukor fundará la compañía Famous Players. Por contra, su estreno en Francia el 31 de enero de 1913 conoce un interés moderado.

An Unseen Enemy

El enemigo invisible

D: David W. Griffith. **G:** Edward Acker, según un poema propio. **F:** Billy Biltzer. **P:** Biograph Company. **E:** 9 de septiembre de 1912. **Dur:** 348 metros. **País:** EEUU.
I: Lillian Gish (huérfana mayor), Dorothy Gish (huérfana menor), Elmer Booth (hermano de las huérfanas), Robert Harron (novio de la huérfana menor), Harry Carey, Grace Henderson, Wallace Reid, Walter Miller, Adolph Lestina, Antonio Moreno.

En su casa, dos jóvenes huérfanas contemplan con tristeza la silla de su padre vacía. En ese momento llega el hermano de las jóvenes, muy contento al haber logrado ganar una importante suma de dinero tras completar una transacción. El joven guarda el dinero en la caja fuerte, hecho que no pasa desapercibido a la indiscreta sirvienta. Cuando nadie la observa, la mujer intenta abrir la caja pero no consigue su propósito. Decidida a apropiarse del dinero como sea, llama por teléfono a la taberna, donde se encuentra un rufián amigo suyo, a quien pone al corriente del asunto pidiéndole que acuda a la casa a prestarle ayuda.

Las huérfanas despiden a su hermano, que se marcha a trabajar en bicicleta. Llega el novio de la hermana menor, quien camino del colegio se acerca a despedirse al tiempo que solicita, en vano, un beso a su enamorada. Al intentar salir de su habitación, las huérfanas se dan cuenta que han sido encerradas. El rufián llega a la casa e inicia sus tentativas para abrir la caja fuerte. Las jóvenes hacen uso del teléfono y llaman a su hermano a la oficina solicitando su ayuda. Al oír la conversación de las huérfanas, la criada intenta amedrentarlas apuntándoles con la pistola a través de un agujero en la puerta, e incluso dispara varios tiros, provocando que la menor, superada por los acontecimientos, pierda el conocimiento.

El hermano y su socio, acompañados del dueño de un coche y su chófer, inician su veloz carrera hacia la casa, pero un puente giratorio les hace perder varios minutos. Con la criada borracha, la tensión en la casa es cada vez mayor. Llega entonces el novio de la pequeña, quien al ver la situación, consigue rescatar a las huérfanas sacándolas por la ventana. La criada y el rufián, que ha logrado finalmente abrir la caja utilizando pólvora, huyen de la casa con el dinero. Pero en ese preciso instante, el hermano y sus amigos llegan para detener a la pareja de canallas. Todos se felicitan y el hermano insta a la pequeña a que bese a su novio. ¡Ahora si que no puede negarse!



En un día de junio de 1912, las hermanas Lillian y Dorothy Gish, jóvenes actrices teatrales de quince y catorce años respectivamente, visitan a su amiga Gladys Smith en los estudios Biograph Company. Gladys, que utiliza el nombre artístico de Mary Pickford, ha conseguido ya abrirse un pequeño hueco en el mundo del celuloide y persuade al señor Griffith para que las introduzca en sus películas. Al verlas, el realizador queda tan gratamente impresionado que las contrata de inmediato. Precisamente necesita a dos chicas jóvenes para su próximo film, y no duda en ofrecerles los papeles estelares de *An Unseen Enemy,* donde han de dar vida a unas mujeres a las que se encierra en una habitación durante un asalto, una historia similar a *Lonely Villa,* rodada por Griffith en 1909.

El film se filma en estudio en los días de julio de 1912 en Nueva York y Fort Lee. Fiel a su sistema de trabajo, Griffith insiste en controlar personalmente todos los detalles, lo que incluye el trabajo exhaustivo con los actores tratando de extraer de ellos lo mejor de sí mismos. La actuación de las hermanas, que a partir de aquí se suman a su plantel artístico, da buena fe de ello. Así mismo, el realizador alcanza nuevas cotas de perfección en el desarrollo del montaje alternado y, con el empleo de la fórmula «rescate en el último minuto» la tensión está asegurada. En su equipo de habituales colaboradores destaca el extraordinario Billy Biltzer. Si acaso, como

única pega, señalar la escasa verosimilitud que desprende la escena en la que la criada utiliza un pequeño agujero en la habitación donde las dos chicas se refugian, para apuntarlas con su revólver desde fuera de campo.

Todos -las dos hermanas, el resto de los actores y los extras- tienen el mismo sueldo: cinco dólares por jornada de trabajo. En cuatro días, el rodaje ha finalizado y Griffith queda muy satisfecho del resultado. Cabe reseñar a título de anécdota el debut en la pantalla del actor Harry Carey, que dentro de unos años conocerá la fama como intérprete de *westerns* de la mano de Cecil B. De Mille.

The Musketeers of Pig Alley

Los mosqueteros de Pig Alley

D: David Wark Griffith. **G:** David Wark Griffith, Anita Loos. **F:** Billy Biltzer. **P:** Biograph Company. **E:** 31 de octubre de 1912. **Dur:** 1 rollo. 297 metros. **País:** EEUU.
I: Lillian Gish (la pequeña dama), Walter Chrystie Miller (su marido, un músico), Elmer Booth (Snapper Kid, jefe de una de las bandas), Harry Carey (compinche de Snapper Kid), Alfred Paget (jefe de la banda rival), Clara T. Bracey (la madre), John T. Dillon (policía), Robert Harron (un gángster), Antonio Moreno (otro gángster), Spike Robinson (otro gángster).



En un barrio marginal de Nueva York, un músico se despide de su amada. Sumidos en la pobreza, la única esperanza es un golpe de fortuna que venga a aliviar tan precaria situación. Con esa quimera, el joven marcha dejando a su mujer desconsolada, en compañía de su madre. Los «mosqueteros» del barrio, mañosos de poca monta, no pierden ocasión para, aprovechando la ausencia de su marido, molestar a la muchacha en el rellano de la escalera cuando ésta se dirige a su trabajo en una pastelería.

De vuelta a casa, la joven descubre que su madre ha muerto y queda destrozada. El músico vuelve al barrio con la cartera repleta. Ingenuamente, comenta su suerte a uno de los «mosqueteros». Al poco, los ladrones le asaltan cerca de casa y, tras golpearle en la cabeza, le roban el dinero. Rabioso, se jura a sí mismo recuperar su fortuna pese a no haber podido reconocer a sus agresores. Mientras, una amiga de la joven ayuda a ésta a superar la depresión en la que le ha sumido el fallecimiento de su madre y se la lleva a un baile. Allí se encuentran los gángsteres y también el líder de una banda rival, que invita a la muchacha a sentarse con él a lo que ésta accede. Snapper Kid, el jefe de los «mosqueteros», interesado en la chica, interrumpe la conversación entre ambos. Todo termina con una disputa entre los jefes.

El movimiento de rufianes por la taberna anuncia la guerra de bandas. Tras una refriega en un callejón, varios hampones caen abatidos por las balas. Alertada la policía, se presenta en el lugar deteniendo a los gángsteres salvo a Snapper, que logra burlar a los agentes y se oculta en un portal. Hasta allí llega el músico, quien descubre casualmente su cartera en el bolsillo del maleante y se la queda. De mala gana, Snapper se lo permite, ya que aquel no es lugar para discutir. Luego, acude a casa del músico y, al llegar un policía en su busca, obliga a la pareja a procurarle una falsa coartada. Por esta vez, Snapper se ha librado de la justicia.

Ambientada su acción en las calles de una Nueva York contemporánea, *The Musketeers of Pig Alley* sirve a David Griffith para describirnos el mundo del hampa desde un prisma casi documental. La utilización de exteriores auténticos, filmados con destreza por el siempre brillante Billy Biltzer, contribuye a dotar de un inusitado realismo a este relato de supervivencia en los barrios bajos de la gran ciudad. Lejos de planteamientos maniqueos, la película acierta a contextualizar los hechos e imbricarlos en su entorno, estableciendo que la diferencia entre el bien y el mal es, en ocasiones, mucho más sutil de lo que pudiera pare-

cer. Para aumentar la tensión del drama, Griffith no duda en sacrificar el establecimiento de un espacio fílmico verosímil mientras huye deliberadamente de contraplanos ubicativos. Todo ello contribuye a generar en el espectador un sentimiento de incertidumbre. Del mismo modo, la reiterada utilización de primeros planos en la secuencia del enfrentamiento entre las dos bandas, obedece a un intento de potenciar el clima de suspense del film. Además de la siempre correcta Lillian Gish, destaca la labor interpretativa de Elmer Booth, que destila personalidad en su papel. La importante sucesión de acontecimientos presentes en la trama son condensados en una sola bobina, lo que dificulta un tanto la comprensión del relato. Indudablemente a Griffith, este formato se le está quedando pequeño.

El estreno de la película tiene lugar el 31 de octubre de 1912. Mientras las carreras de algunos de los protagonistas, léase Lillian Gish, Robert Harron o Harry Carey, conocerán un fulgurante despegue en años sucesivos, la de Elmer Booth se truncará tres años más tarde al sufrir un desgraciado accidente en el que perderá la vida. Volviendo a casa tras una noche de juerga, el coche en el que viaja, conducido por el realizador Tod Browning, colisiona con un vagón de mercancías. El cuerpo de Booth queda destrozado.

Pese a su lógico tono primitivo, *The Musketeers of Pig Alley* supone tan claro precedente del género policíaco y cine de gángsteres, que años más tarde llegarán a ver en él algunos críticos el primer *thriller* de la historia del cine.

The New York Hat

El sombrero de Nueva York

D: David Wark Griffith. **G:** Anita Loos. **F:** Billy Biltzer. **P:** Biograph Company. **E:** 5 de diciembre de 1912. **Dur:** 304 metros. **País:** EEUU.
I: Mary Pickford (Mary Harding, la huérfana), Lionel Barrymore (el pastor), Charles Hill Mailes (padre de Mary), Claire McDowell (la cabecilla de las chismosas), Mae Marsh (una niña), Robert Harron (joven que sale de la iglesia), Mack Sennett, Jack Pickford, Lillian Gish, Dorothy Gish.

Encontrándose gravemente enferma, una mujer yace rodeada de sus seres queridos. Tras su muerte, un joven pastor lee una carta de postrera voluntad que le ha dejado la difunta con un curioso encargo. En la misiva le pide que haga realidad algún deseo

de su hija Mary Harding y para tal menester le confía un dinero que ella ha ido ahorrando poco a poco. Mary tiene auténtica debilidad por los sombreros y, mientras se prueba uno viejo sueña con pasear con un sombrero nuevo. La joven comunica a su padre su deseo, pero éste, poco receptivo por naturaleza, no le presta ninguna atención.

En la sombrerería del pueblo se halla expuesto un magnífico sombrero que provoca la admiración de las lugareñas. Por supuesto que Mary no es una excepción, y lo mira absorta en el escaparate. Al verla allí, el pastor recuerda la promesa hecha a su madre. Así, entra en la tienda y compra el sombrero, que luego lleva personalmente a casa de la chica. En la tienda, las parroquianas ya han comenzado sus especulaciones. Loca de contenta por el regalo, Mary intenta comentar lo ocurrido a su padre, pero esta vez tampoco tiene tiempo de escucharla.

Es domingo y el sombrero de Mary llama la atención de todos a su llegada a la iglesia, pero a la salida del oficio todo son habladurías. Las comadres conocen ahora a la receptora del regalo del predicador y su febril imaginación se desata. Al poco tiempo, los chismes llegan a oídos del Padre de Mary que monta en cólera y destroza el sombrero. Luego pide explicaciones a su hija y se marcha a buscar al responsable. También los miembros del consejo parroquial del pueblo se han lanzado a esclarecer los hechos. Sollozando, Mary va a casa del predicador a informarle del revuelo que se ha formado, mientras éste la consuela. En ese momento, llegan a la casa los miembros del consejo y el padre de Mary, a quienes el pastor muestra la carta de la difunta. Ahora que todo está aclarado, el pastor y Mary sonríen en presencia del padre de la chica. Entre ambos parece haber comenzado un afecto mutuo.

Junto a su maestría a la hora de abordar los más variados géneros, léanse dramas sociales, historias de intriga y suspense con salvamento en el último minuto, narraciones del Oeste, e incluso films de reconstrucción histórica, Griffith demuestra su polivalencia artística con la realización de comedias inspiradas en hechos aparentemente irrelevantes, y a las que él acierta a sacar un gran provecho. Un género en el que Griffith ya ha realizado varias incursiones como *El maestro de escuela y la huérfana (The Schoolteacher and the Waif,* 1912) o *El viejo actor (The Old Actor,* 1912), ambas interpretadas por Mary Pickford y Edwin August.

El argumento de *The New York Hat* llega firmado por una colegiala, de nombre Anita Loos y amiga de las hermanas Gish.

Pese a su corta edad, la fuerte relación de Loos con la cultura teatral y la gente del espectáculo -su padre es director de una pequeña compañía en San Diego-, provocan en ella una pronta madurez que alcanza a reflejar en su relato. Visionando las películas que proyecta su padre, Loos considera que de entre todas las productoras, la Biograph es la que más calidad reúne. Así, tras comprobar la dirección de la compañía en una de las latas de embalaje de los rollos, les envía su guión.

En octubre de 1912, en cuanto el realizador da el visto bueno a la historia, se inicia el rodaje del film. Este se realiza en sólo tres días en los que se alternan tomas en estudio con otras de exteriores en Fort Lee (New Jersey). Se trata de una comedia costumbrista, no exenta de sofisticación y salpicada de finos matices psicológicos. Griffith acierta a enfatizar la sátira, logrando con ello una crítica bondadosa a la clase pequeño-burguesa norteamericana. De ese modo, la película supone todo un estudio social en el que, a través de un equívoco, saca a relucir la hipocresía que encierran los pueblos y su moral mezquina. Los actores contribuyen al realismo del film exhibiendo su gran calidad interpretativa. Destaca la favorita del realizador, Mary Pickford, todo un alarde de contención, a quien que da réplica el joven actor Lionel Barrymore.

Desde un plano técnico, sorprende la habilidad narrativa de Griffith, capaz de simplificar una compleja trama haciendo gala de una economía de tiempo llamativa, a la vez que impone al film un ritmo muy vivo con lo que su interés no decae en ningún momento.

Satana / II dramma dell'umanità
Satán

D: Luigi Maggi. **G:** Guido Volante, basado en el poema *Paradise Lost* (1667) de John Milton y en la obra *Messiade* (1773) de Friedrich Glottlieb Klopstock. **F:** Giovanni Vitrotti. **P:** Ambrosio Film (Turín). **E:** 10 de diciembre de 1912. **Dur:** 2.000 metros (4 partes), 53 min. País: Italia.
I: Mario Bonnard (Satán), Mary Cléo Tarlarini (la cortesana Fiammetta), Mario Voller Buzzi (Jesús), Oreste Grandi, Antonio Grisanti, Enrico Vidali, Fernanda Negri Pouget.

Dividida en cuatro partes:

1.- La revuelta de los ángeles contra Dios. Dios crea al primer hombre y le otorga una compañera, Eva. Tentada por el diablo, la pareja desobedece los



preceptos divinos y es arrojada del paraíso. Uno de sus hijos Caín, envidioso de su hermano, le da muerte. Desde la prehistoria, las incitaciones del diablo a los hombres desembocan en guerras entre éstos y dan origen a sacrificios humanos. Satán participa igualmente en la fabricación de la primeras espadas.

2.- Satán entiende que la llegada de Jesucristo al mundo puede comprometer muy seriamente sus intereses y se infiltra entre los soldados del rey Herodes; conspira con éste hasta conseguir que el monarca ordene la matanza de todos los niños varones de la zona. Años después, Judas Iscariote es un instrumento de Satán por cual éste logra que Jesús sea condenado a morir en la cruz. Cuando cree haber triunfado, la Resurrección de Cristo y su posterior Ascensión a los Cielos, dan al traste con sus malévolos planes.

3.- Durante la Edad Media, Satán propicia los progresos del hombre como vehículo de su propia perdición. Así, en un monasterio, el maligno, encarnado en monje, enseña a sus compañeros la técnica de destilación de licores y después anima a la raza humana a caer en la bebida, propagando el alcoholismo entre millones de desgraciados. Los desamparados humanos dejan que el creciente poder del dinero les ciegue, sin darse cuenta que es su alma lo que está en juego.

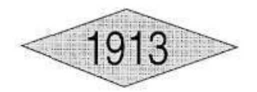
4.- Satán prosigue su trabajo en los tiempos modernos. Infiltrado entre los obreros, se esfuerza en provocar el descontento entre ellos y llevarlos a la huelga para que acaben enfren-

tándose a sus jefes. Así mismo, con su sibilinas maneras, el diablo ha dispuesto de los grandes *trusts* como agencias propias, preparadas para destrozar la vida de los trabajadores y sus familias. Convertido en el rey del acero, el diablo conduce a un proletario a una situación desesperada. Para escapar de la policía, el desgraciado se ve obligado a refugiarse en una casucha y luego se quita la vida.

Considerado uno de los iniciadores de la corriente colosalista italiana -aún estaba fresco el éxito de *Gli ultimi giorni di Pompei* (1908)-, Luigi Maggi se ha convertido en el director-estrella de la Ambrosio Film. Para esta compañía ha rodado numerosas películas destacando, además de la citada, la prestigiosa *Nozze d'oro* (1911). En esta ocasión, Maggi deja a un lado los films de inspiración patriótica para embarcarse en la realización de *Satana*, una curiosa obra cuya temática ya había sido previamente desarrollada por Georges Méliès en *La civilisation à travers les ages* (1908). El guión de la película es del poeta Guido Volante que se inspira a su vez en el *El paraíso perdido* del británico John Milton, así como en la obra *El Mesías* del germano Friedrich G. Klopstock.

Por encima de los limitados valores de una historia bastante ingenua, sorprende la original estructura dramática del film en su evocación de la presencia de Satán a través de cuatro épocas diferentes. Éstas son presentadas en otros tantos episodios independientes, sin otro nexo de unión que su temática. Con veinte siglos de separación y sin ninguna relación espacial, las diferentes etapas se encuentran no obstante interrelacionadas por la expresión en todas ellas de la esencia del mal. Su repercusión en el género humano es el elemento que confiere unidad a la estructura y constituye la ligazón dramática de la película, cualidad de la que carecía, por ejemplo, el film de Méliès. Junto a la innovadora narrativa de la cual la película hace gala, destacan tanto la memorable interpretación de Mario Bonnard, muy bien acompañado por Maria Cleo Tarlarini, como su ambicioso diseño plástico.

Sin alcanzar las cotas de popularidad obtenidas por *Nozze d'oro*, la película es bien recibida por crítica y público, que se rinden ante su arte, primero, en Italia y, más tarde, en Europa y América. La misma estructura la utilizarán David Griffith en *Intolerance* (1916) y Carl Theodor Dreyer en *Páginas del libro de Satán (Blade af Satans Bog*, 1920).



Hamlet
Hamlet

D: E. Hay Plumb. **G:** Johnston Forbes-Robertson, basado en *Hamlet* de William Shakespeare. **Diseño:** Hawes Craven. **P:** Cecil M. Hepworth para Hepworth. **Dis:** Gaumont (británica). **E:** 1913. **Dur:** 100 min. **País:** Gran Bretaña.
I: Johnston Forbes-Robertson (Hamlet), Walter Ringham (Claudio, rey de Dinamarca), Adeline Bourne (Gertrudis, reina de Dinamarca), Gertrude Elliot (Ofelia), S.A. Cookson (Horacio), J.H. Barnes (Polonio), Alexander Scott-Gatty (Laertes), Percy Rhodes (fantasma del padre de Hamlet), Grendon Bentley (Fortinbrás), Motague Rutherford (Rosencratz, el sacerdote).



El príncipe de Dinamarca, Hamlet, siente un profundo dolor por la muerte de su padre y ve con malos ojos a su tío Claudio, el nuevo rey, que ha contraído matrimonio con su madre, Gertrudis. En lo alto del castillo, el fantasma del padre de Hamlet se aparece ante su hijo y, señalando a Claudio como su asesino, exige venganza.

Hamlet organiza una representación teatral en la que reproduce el asesinato de su padre, esperando desenmascarar a su Padrastro y en ella tampoco ahorra reproches hacia su madre. Pero las cosas no salen según lo planeado y Hamlet, confundiendo a Polonio, oculto tras una cortina, con Claudio, le da muerte. El fantasma de su padre vuelve para recordar a Hamlet su promesa de venganza aún incumplida. Gertrudis presencia la escena pero, al no poder ver al fantasma, cree que su hijo ha perdido la razón.

Sin poder superar la tragedia de la muerte de Polonio, su hija Ofelia, por la que Hamlet siente

un cariño sincero, se vuelve loca y se quita la vida arrojándose a un río. Laertes, el otro hijo de Polonio, culpa a Hamlet de ambas muertes y le desafía a un duelo. Con una espada envenenada que le ha dado Claudio, Laertes hiere mortalmente a Hamlet. Antes de morir, Hamlet acaba con las vidas de Laertes y de Claudio, quien acaba finalmente confesando su crimen. Gertrudis muere también al ingerir un veneno que Claudio había destinado para Hamlet.

A comienzos esta década, el cine británico parece haber perdido el empuje que le otorgaron en sus inicios pioneros como Robert W. Paul, George A. Smith o James Williamson. Mientras, la producción del país aparece dominada por el incombustible Cecil Hepworth, que recientemente ha ofrecido una excelente versión del clásico de Dickens *Oliver Twist.* El éxito de este film precisamente va a provocar una serie de adaptaciones a la pantalla de grandes joyas literarias. Como buen británico, Hepworth tiene muy presente a William Shakespeare y prepara sin reparar en gastos una versión cinematográfica de *Hamlet.* Pese a la densidad de los textos de Shakespeare y a las obvias limitaciones del medio cinematográfico de entonces para reproducirlos, es paradójicamente, el autor teatral más adaptado al nuevo medio. *Hamlet,* en concreto, ha sido llevada ya al cine al menos en ocho ocasiones y por realizadores de la talla de Georges Méliès, Henri Desfontaines, August Blom o Mario Caserini.

El film toma como referencia el montaje escénico de la obra realizado por el célebre actor inglés Sir Johnston Forbes-Robertson, triunfalmente estrenado en el Drury Theatre. Como realizador se contrata a E. Hay Plumb, quien no duda imprimir al film un ritmo narrativo lento, acorde al pausado estilo interpretativo de Forbes-Robertson. Disipando sus dudas iniciales, Forbes-Robertson accede finalmente a dejarse inmortalizar siendo, sin duda, la estrella de la producción. Había sido discípulo directo del mítico intérprete del siglo pasado, sir Henry Irving, y estaba considerado uno de los grandes actores de la escena británica de entonces. Destaca también la labor de la esposa de Johnston, Gertrude Elliot, en el papel de Ofelia. La película se rueda casi enteramente en los estudios Hepworth en Waltonon-Thames, si bien algunas escenas lo son en escenarios naturales de Hertfordshire y en el Lulworth Cove, donde se construyen las estructuras que representan el castillo de Elsimore. El coste final de la producción ascenderá a 10.000 libras esterlinas.

Para su estreno en la capital británica se reduce su metraje a 100 minutos, pese a lo cual es una de las películas más largas hasta el momento. Prensa y público la alaban tanto en Gran Bretaña, como en los EEUU y Alemania.

Spartaco, il gladiatore della Tracia

Espartaco

D: Giovanni Enrico Vidali. **G:** Renzo Chiosso. **F:** Raimondo Scotti. (Antonio Martini). **Dec:** Domenico Gaido. (Caramba). **P:** Ernesto Maria Pascuali para Pascuali-Film (Turín). **E:** 1913. **Dur:** 2.500 metros. **País:** Italia.
I: Mario Guaita *Ausonia* (Espartaco), Maria Gandini (Narona, hija de Craso), Cristina Ruspoli (Idamis, hermana de Espartaco), Alberto A. Capozzi, Luigi Mele, Enrico Bracci (Marco Linicio Craso), Leo Ragusi,. Fretti, Achille Majeroni, Luciano Albertini.



Craso, el conquistador de Tracia, ha regresado a Roma después de una gloriosa campaña. Junto a sus huestes victoriosas desfilan, en calidad de prisioneros de Roma, el caudillo tracio Espartaco, su hermana Idamis y el novio de ésta, Artemon. Mientras que Espartaco y Artemon son enviados a formarse como gladiadores, Idamis es destinada a servir de esclava personal a Narona, la bondadosa hija de Craso.

Entre Narona y Espartaco surge enseguida una fuerte atracción que desemboca en un apasionado amor. El pérfido Noricus, capitán de gladiadores y secretamente enamorado de Narona, ve en Espartaco a un rival, pese a lo cual no puede evitar la victoria del tracio sobre la arena del Circo Máximo, donde Artemon cae herido. Con su obstinación por enfrentar en combate a Espartaco y Artemon, Craso provoca la desobediencia del tracio y una sublevación de gladiadores, que se solidarizan con su compañero. Espartaco los guía hasta el monte Vesubio, donde los hasta ahora esclavos resisten la ofensiva de las legiones roma-

nas. Tras convocar al Senado, Craso acepta pactar con Espartaco, que es aclamado como héroe a su vuelta a Roma.

Decidido a librarse de Espartaco, Noricus planea el asesinato de Heronius, hermano de Craso, y tiende una trampa al tracio de modo que sea sorprendido en el lugar del crimen con pruebas incriminatorias. El ardid surte efecto y Espartaco es condenado a ser devorado por los leones. A la espera de ejecución, el tracio es encerrado en las cárceles del circo Máximo donde también se encuentra Idamis, que ha sido apresada por Noricus al ser sorprendida escuchando el engaño. Espartaco libera a su hermana con la esperanza de que su testimonio pueda salvarle. En la arena, Espartaco cree llegado su final cuando las fieras hacen su aparición. En ese momento, Idamis y Narona llegan al circo con pruebas de la inocencia de Espartaco. El cómplice de Noricus ya ha sido detenido. Al verse desenmascarado, Noricus intenta huir pero es arrojado a la arena por el tracio y los leones dan cuenta de él. Espartaco y Narona son ahora libres para vivir su amor.

Tras ejercer como periodista y autor dramático, Ernesto Maria Pascuali se convierte en director de cine firmando numerosos trabajos para la compañía Ambrosio, hasta que en 1908 funda en Turín su propia productora. En 1913, Pascuali decide realizar una superproducción sobre la historia del gladiador de Tracia, *Espartaco*.

Para encarnar al protagonista del film se contrata a Mario Guaita Ausonia, un atleta circense natural de Milán cuyo espléndido físico ha merecido el primer premio de belleza masculina de la Academia de Bellas Artes de París y que representa a la perfección los valores del nuevo superhéroe. Principalmente dirigida al gran público, la productora centra sus esfuerzos en los valores plásticos del film sin que le preocupe en absoluto conservar el espíritu libertario que tiene la historia original. El componente revolucionario del personaje desaparece y la revuelta se justifica como un acto de lealtad. Para darle una mayor espectacularidad, su realizador, Enrico Vidali aprovecha el rodaje en escenarios naturales para las escenas de masas. Las que recogen la entrada triunfal de Craso con los prisioneros tracios, la de los gladiadores ascendiendo pollas pendientes del Vesubio o las del circo Máximo son una buena muestra de ello. Tan impactantes tomas exteriores alternan con otras no menos suntuosas escenas en decorados diseñados por el pintor de la revista *La Donna*.

Pese a que la crítica se muestra dividida, el público asiste en masa a la proyección de la película, que se mantendrá en cartel

durante varios años. Causa admiración la figura de Guaita del que un crítico, obviando su ampulosa interpretación, escribe: «¿Pero quienes son Psilander y compañía en comparación con Ausonia? El es el único en su género, el *non plus ultra* en belleza plástica y clasicismo de facciones». Igualmente entusiástica va a ser su acogida en el extranjero. El personaje volverá a la pantalla en 1952 en un *peplum* italiano, encarnado por Massimo Girotti y realizado por Riccardo Freda, y en 1960 de la mano de Stanley Kubrick con Kirk Douglas como protagonista.

Les misérables

Los miserables

D: Albert Capellani. **G:** Albert Capellani, basado en la novela *Les misérables* (1862) de Victor Hugo. **F:** Pierre Trimbach (otras fuentes citan a Louis Forestier y Karémine Mérobian). **Dec:** Henri Ménessier. **P:** Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S.G.A.G.L.). **Dis:** Pathé Frères. **E:** 3 de enero de 1913. **Dur:** 3.445 metros. 168 min. en 4 episodios. **País:** Francia.

I: Henry Krauss (Jean Valjean), Marie Ventura (Fantine), Mistinguett (Éponine), Henry Étievant (Javert), Gabriel de Gravone (Ma-



rius), Léon Bernard (el abate Myriel), Marie Fromet (Cosette de niña), Émile Milo (Thénardier), Léon Lérand (Gillenormand), Eugénie Nau (Hermana Simplice).

Parte I: *Jean Valjean, 1815.* Teniendo a su cargo a su madre enferma, Jean Valjean intenta robar un pan, pero es detenido y condenado a cinco años de trabajos forzados. Gracias a su fuerza hercúlea consigue evadirse de la cárcel y llegar a Digne, donde es rechazado por las gentes del pueblo. Sólo el abad Myriel le procura morada y comida e incluso, sin importarle el que haya intentado robarle, le envía a Montreuil con una carta de recomendación para su hermano.

Parte II: *Fantine.* Bajo el nombre de Madelaine, Valjean sucede a su patrón en la dirección de la fábrica y llega a alcalde de Montreuil. El nuevo director es sensible a los problemas de Fantine, una empleada suya cuya secreta hija Cosette es cuidada por los Thénardier a cambio de dinero, y se propone ayudarla. Hasta Montreuil llega Javert, antiguo guardián de Valjean, que reconoce en el alcalde a su antiguo prisionero, y logra detenerle en el lecho de muerte de Fantine. Con una misión que cumplir, encontrar a Cosette, Valjean escapa nuevamente.

Parte III: *Cosette, 1821.* Valjean llega a Montfermeil, donde residen los Thénardier, que tienen dos hijos, Éponine y Gravoche. Allí encuentra a Cosette, le compra una muñeca y tras pagar un alto precio a Thénardier, consigue hacerse con su custodia. Llegados a París, una denuncia pone a Javert otra vez tras los pasos de Valjean, pero gracias a la ayuda del padre Fauchelevent, un jardinero al que un día Valjean salvara la vida, consiguen despistar al policía.

Parte IV: *Cosette y Marius, 1832.* Caídos en la miseria, los Thénardier se hacen ahora llamar Jondrette. El joven Marius conoce a Cosette y se enamora de ella. Pero al negarse su abuelo a solicitar su mano para él, el joven se une a la contestación popular de junio de 1832, desencadenada por una rígida política gubernamental. Mandado a sofocar la revuelta, Javert es capturado por los comuneros. Valjean es encargado de la ejecución de Javert, pero le deja escapar. Dándose cuenta que nunca podrá detener a Valjean, a quien, en el fondo admira, Javert se suicida. Cosette y Marius se casan. Tras confesar a Marius su identidad, Valjean muere recordando al abad Myriel.

Antiguo actor del Teatro libre de Antoine, Albert Capellani comienza a trabajar para Pathé en 1906. Dos años más tarde y contando en su haber con varios films de cierta importan-

cia, Capellani es nombrado director artístico de la S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres), el departamento de la compañía destinado a competir con la rival Film d'Art en la adaptación a la pantalla de las grandes obras literarias. Fieles al espíritu fundacional del género, es seleccionada la conocida novela *Misérables,* del clásico francés Victor Hugo. La obra ha sido previamente llevada a la pantalla en 1907 como *Le cheminau*, y dos años más tarde recreada por la Vitagraph en un serial de cuatro episodios.

La película es una fiel adaptación de la obra de Hugo a la que Capellani imprime un ritmo narrativo fijo a lo largo de sus cuatro partes. A pesar de encuadrarse en la citada S.C.A.G.L., el realizador no desdeña aprovechar las ventajas del medio cinematográfico y se esfuerza por desligarse del hieratismo propio del estilo *Film d'Art.* Así, Capellani consigue frenar los excesos melodramáticos propios del teatro con un cine más realista, a lo que ayuda enormemente la contención dramática exhibida por los actores. Fruto de ese comedimiento gestual, hay momentos en los que la emotividad emerge irremisiblemente. Así sucede en la espontánea escena de Cosette abrazando a su muñeca.

Capellani cuida la plasticidad del film al mismo tiempo que intenta mimetizar éste con su referente literario. Por eso varias escenas están inspiradas en los grabados originales que ilustraban la edición impresa y a los que el propio Hugo diera en su día el visto bueno. Con todo, la fuerza de los decorados interiores es palpable.

Las dos primeras partes de la película se estrenan el 3 de enero de 1913 en el Omnia Pathé de París. Los días 17 y 24 de ese mismo mes lo hacen la tercera y cuarta parte respectivamente. Su conjunto es saludado por la crítica como uno de los primeros grandes films realizados en Francia y resulta el primer largometraje galo en alcanzar notoriedad mundial.

From the Manger to the Cross

Del pesebre a la cruz / Jesús el Nazareno

D: Sidney Olcott. **G:** Gene Gauntier, basado en el Nuevo Testamento. **F:** George K. Hollister. **D.A.:** Henry Alien Farnham. **P:** Frank J. Marion Para Kalem Company. **Dis:** State Rights. **E:** 30 de enero de 1913. **Dur:** 5 rollos. País: EEUU.

I: Robert Henderson-Bland (Jesús, el hombre), Percy Dyer (Jesús en su juventud), Gene Gauntier (María),



Alice Hollister (María Magdalena), Samuel Morgan (Poncio Pilato), James D. Ainsley (Juan el Bautista), Robert G. Vignola (Judas Iscariote), George Kellog (Herodes), J.P. McGowan (Andrés), Helen Lindroth (Marta).

El ángel anuncia a María que Dios la ha elegido para ser la madre de su hijo. José y María llegan a Belén donde se detienen a pasar la noche. En un pesebre, la Virgen da a luz a Jesús. Un ángel da la noticia a los pastores y éstos acuden a visitar al niño Dios. Guiados por una estrella, tres Reyes llegan de lejanos países para adorar al Redentor. A oídos del rey Herodes llegan rumores del acontecimiento y, preocupado por su futuro político, manda matar a todos los niños del lugar. Un ángel previene de ello a la Sagrada Familia, que inicia su huida hacia Egipto. Jesús crece feliz. A los doce años deja a sus padres durante tres días y es hallado en el templo, debatiendo con los maestros de la Ley la palabra de Dios.

Ya adulto, Jesucristo recibe el bautismo de manos de Juan el Bautista. A Jesús le acompañan sus discípulos, encargados de difundir su mensaje. Jesús asiste a una boda en la que el número de invitados ha desbordado las previsiones de la familia. Viendo su preocupación, Jesús soluciona el problema de la escasez de comida convirtiendo los panes en peces y el agua en vino. Sabedoras de los poderes del Mesías, las hermanas de Lázaro acuden ante Jesús desesperadas por la muerte de su hermano y le piden que lo devuelva a la vida. Conmovido, Jesús resucita a Lázaro. Su creciente popularidad despierta la envidia de los fariseos que determinan acabar con él.

Jesús reúne a los apóstoles y celebra la Ultima Cena. En su transcurso les anuncia que uno de ellos ha de traicionarle. Luego los lleva a Getsemaní y allí expresa a Dios sus dudas y miedos. Judas entrega a su Maestro con un beso. Poncio Pilato se lava las manos respecto

a su suerte y cede a los deseos del gentío que reclama su muerte. Se le coloca a Jesús una corona de espinas y es obligado a transportar la cruz de madera donde será ejecutado por entre la multitud, que se agolpa en las calles a su paso. Flanqueado por dos ladrones, Jesús muere pidiendo a su Padre que perdone a sus verdugos, ya que no saben lo que hacen.

El antiguo actor Sidney Olcott lleva ya unos años en la Kalem como realizador. Para la productora rueda el primer *Ben-Hur*, viéndose la compañía obligada a indemnizar al novelista con 20.000 dólares, al no haber solicitado previamente su permiso. Tras dirigir varios *westerns* en Florida, Olcott es enviado a Irlanda para hacer una película sobre la insurrección de 1890, lo que desata la ira de los protestantes. A finales de 1911, Olcott se traslada a Palestina para rodar varios films de un rollo. Junto a él viaja un equipo que incluye a la guionista-actriz Gene Gauntier y a 42 actores. Mientras se recupera de una indisposición sufrida por el clima del país, Gauntier se deja llevar por la moda religiosa que invade al cine -*Though your Sins Be as Scarlet* (1911) o *Satán* (1912)- y escribe un guión sobre la vida de Cristo que titula *From the Manger to the Cross.*

El film, que se rueda en Egipto y Palestina (Jerusalén), refiere fielmente la historia de Jesús en un intento de adjudicarse la etiqueta de autenticidad respecto a los films rodados con anterioridad sobre la Pasión. El vestuario recrea los patrones que Tissot diseñara para la *Vie de Notre Seigneur* en 1894. Destaca así mismo la interpretación de Jesús adulto que realiza R. Henderson Bland. El actor se apropia el personaje de Cristo de manera tan veraz que parece nimbado de una extraña fuerza mística.

Los gastos, al final, ascienden hasta los 35.000 dólares, lo que encrespa los ánimos de la productora que pretende eliminar de los créditos a Sidney Olcott y Gene Gauntier. Las fuertes discrepancias entre las partes determinan el abandono de Olcott y Gauntier de la Kalem en diciembre de 1912, pasando ambos a crear la *Gene Gauntier Feature Players.*

Después de un pase el 3 de octubre de 1912 en el Queen Hall de Londres y una première en Nueva York el 14 de ese mismo mes en el Wanamaker Auditorium, la película se estrena en Jacksonville (Florida) a finales de enero de 1913. Unas críticas muy favorables anuncian ya la extraordinaria acogida popular que recibe, mientras sus ganancias alcanzan casi el millón de dólares. El film será repuesto en 1938 con partitura musical y narración añadida.

Strekoza i muravej
La cigarra y la hormiga

D: Ladislas Starevich. **G:** Ladislas Starevich, basado en la fábula de Ivan Krylov. **F:** Ladislas Starevich. **P:** Ladislas Starevich para Alexander Kanjonkov. **E:** 22 de febrero de 1913. **Dur:** 158 metros. **País:** Rusia.
I: Marionetas animadas.

Mientras la hormiga trabaja duramente apilando ramitas en su carro, la cigarra aprovecha el cálido verano para hacer gala de su alegre canto. La animada conversación con su amigo el escarabajo y un buen trago en la taberna completan el cuadro de actividades estivales del despreocupado insecto. La egoísta cigarra muestra un absoluto desprecio por la labor de la hormiga. Cuando a ésta se le cae encima una rama, la cigarra se pone a tocar el violín en lugar de auxiliarla. La casa de madera que han construido las hormigas está ya casi finalizada y, cerca de allí, la inconsciente cigarra continúa cantado y bailando.

Pero la llegada del invierno trae consigo el frío y los alimentos comienzan a escasear. A la cigarra empiezan a flaquearle las fuerzas y pierde las ganas de cantar. Casi arrastrándose, el insecto imprevisor acude a solicitar ayuda a casa de la hormiga, alguien de quien hasta hace poco se mofaba. La cigarra le suplica que le alimente y le mantenga caliente hasta que recupere las fuerzas y llegue la primavera. Pero la hormiga, que no ha olvidado la afrenta, le niega la entrada en su casa y le invita a seguir bailando y cantando en el exterior. La cigarra se dispone a pagar muy caro su conducta previa y se tumba en el campo nevado en espera de una muerte segura.

Nacido en Moscú, Ladislas Starevich estudia Bellas Artes en San Petersburgo. Su pasión por la entomología le lleva a realizar pequeñas cintas documentales para el Museo de Historia Natural de Kovno (Lituania). En su primera película de animación, *Lucanus Servas*, reconstruye el movimiento de los insectos utilizando animales disecados y maquetas con un tomavistas imagen a imagen. Su trabajo llama la atención del relevante productor ruso Alexander Kanjonkov, que le hace llamar a Moscú con la intención de incorporarlo a su equipo. Dedicado desde entonces en exclusiva a la creación artística, Starevich nos ofrece el primer corto de animación tridimensional ruso *La bella Lucanida (Priekrasnaya Lukanida,* 1912), donde, a base de

paciencia, consigue articular los insectos disecados.

El realizador se sirve de las comedias y dramas de la época para parodiarlas con sus marionetas en pequeñas obras, llenas de sentimiento poético. Así surge *Strekotza i muravej*, adaptación de la fábula del clásico ruso Ivan Krylov, donde su método de animación adquiere una perfección insólita. Aunque la técnica de modelar y animar figuras fotograma a fotograma, ya ha sido antes experimentada por otros prestigiosos realizadores como John Stuart Blackton, Segundo de Chomón o Emile Cohl, Starevich logra superarles por su gran nivel de acabado plástico. Al reunir en sí una gran capacidad técnica y una enorme sensibilidad, el realizador hace de la animación de sus insectos disecados, de tendencia antropomórfica, una auténtica delicia visual.

Starevich alcanza un éxito importante con la película. El mismo zar Nicolás II le felicita. Su fama se extiende por toda Europa obteniendo incluso una medalla de oro en la exposición de Milán en 1913. La carrera internacional del film supone el primer éxito fuera de sus fronteras también para Kanjonkov, lo que hace que el productor anime a Starevich a perseverar en este camino. En 1932, Starevich realizará una nueva versión del cuento aún mucho más sofisticada.

The Massacre

La matanza

D: David Wark Griffith. **G:** David Wark Griffith. **F:** Billy Biltzer. **P:** David W. Griffith para Biograph Company. **E:** 26 de febrero de 1913. **Dur:** 2 rollos. 2.097 pies. **País:** EEUU.

I: Blanche Sweet (la mujer), Wilfred Lucas (Stephen), Charles H. West (el marido), Robert Harron (un caballero), Claire McDowell (la amiga de Stephen), Eddie Dillon (otro caballero), Alfred Paget (el jefe indio), Charles Hill Mailes (miembro de la caravana), Del Henderson (otro miembro de la caravana), Jack Pickford (el joven muchacho).

En el sur, dos pretendientes se disputan el amor de una mujer. Dos años después, Stephen, el candidato no elegido, informa a la mujer que su marido ha muerto en combate, pero él se compromete a cuidar de ella y de su hija pequeña.

La niña crece en Missouri. Años más tarde es ya una mujer y juega junto al río. Stephen, que trabaja como explorador del ejército, llega y comienza a contar maravillas del lejano Oeste donde desea establecerse. Piensa

en convertir a la joven en su esposa para llevársela con él. De nuevo sus planes se truncan con la aparición de un apuesto galán, lo que Stephen acepta con resignación.

Dos años después, los jóvenes, que se han casado y tienen un hijo, se dirigen en una caravana a establecerse en el Oeste. Cerca de allí, Stephen participa en un ataque sorpresa de la caballería al campamento indio. Al llegar a una zona de peligro, la caravana recibe escolta de la unidad de caballería a la que pertenece Stephen. Al mismo tiempo, el joven esposo recibe aviso de reincorporarse al puesto militar por asunto urgente y se despide de su esposa e hijo. Stephen ve a la esposa y promete cuidar de ella. Los indios acechan mientras la caravana atraviesa el desierto. En el campamento indio, el jefe ha prometido a su tribu vengar el cobarde ataque de los blancos.

Cuando la caravana se detiene, algunos festejan el cumpleaños del bebé, mientras otros juegan a las cartas. En ese momento se produce el ataque de los indios. Todos colaboran en la defensa y el predicador pide a Dios por su salvación. Stephen logra romper el cerco indio y se dirige a informar al destacamento de lo que está sucediendo. La caballería, con la que vi-ene el joven esposo, llega al Valle de la Muerte y logra poner en fuga a los pieles rojas. Desesperado, el soldado busca a su esposa e hijo pero sólo encuentra cuerpos sin vida, incluido el de Stephen, que había regresado poco antes en ayuda de los sitiados. Al final, como si de un milagro se tratase, la mujer y su hijo surgen de entre una pila de cadáveres; son los únicos supervivientes. El marido los abraza emocionado.

Desde que en 1908 realizara su primera incursión en el género -como guionista e intérprete en *The Stage Rustler* bajo la dirección de Wallace McCutcheon-, Griffith va a recurrir regularmente al *western*, al encontrar en él una de sus mejores fuentes de inspiración.

La trama argumental de *The Massacre* es bastante simple y se inspira en uno de los episodios más tristes de la historia de la caballería norteamericana, la batalla de *Little Big Horn,* donde perdieron la vida el general Custer y sus hombres. Aunque las escenas iniciales adolecen de un pulso narrativo débil, la película va adquiriendo intensidad dramática a lo largo de su desarrollo, hasta culminar en un final tan emocionante como pocas veces se ha visto en la pantalla. Perfectamente planificado, el film alterna primeros planos de los protagonistas -muchos de los cuales no están rodados frontalmente-, con planos generales, y vistas panorámicas. De ese



uno de los primeros *westerns* auténticamente épicos.

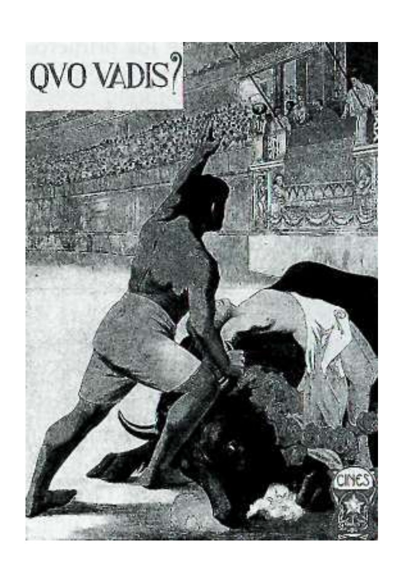
Unos lujosos decorados y el acertado vestuario contribuyen, junto a los bellos exteriores, a una espectacular puesta en escena de este clásico del cine del Oeste que será ampliamente imitado en el futuro. En el reparto, los habituales de Griffíth, Blanche Sweet, Wilfred Lucas, Charles H. West y Robert Harron completan una ejemplar actuación.

modo, Griffíth logra acentuar el sentido trágico mientras contribuye a hacer el relato más fluido. Las magníficas y enérgicas escenas bélicas constituyen el plato fuerte del film y aparecen viradas en rojo. El film culmina con la espectacular batalla final en la cual el realizador saca a escena cientos de personas entre indios y soldados de caballería, demostrándonos su maestría en los movimientos de masas. Ciertamente, la película constituye

Pese a que el coste supera ampliamente su presupuesto inicial, la película no logra despertar excesivo interés entre el gran público. Supone, sin embargo, un claro anticipo de una futura realización de Griffíth que marcará un antes y un después en el mundo del cine, el poema épico, *El nacimiento de una nación.*

Quo Vadis?
Quo Vadis?

D: Enrico Guazzoni. **G:** Enrico Guazzoni, basado en la novela *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz. **F:** Alessandro Bona, Alfredo Lenci. **Dec:** Camillo Innocenti, Enrico Guazzoni. **P:** Enrico Guazzoni para cines (Roma). **E:** 8 de marzo de 1913. **Dur:** 9 rollos. 2.250 metros. **País:** Italia.
I: Amletto Novelli (Marco Vinicio), Gustavo Serena (Petronio Arbitro), Lea Giunchi (Ligia), Olga Brandini (Popea, mujer de Nerón), Brutto Castellani (Ursus), Cario Cattaneo



(Nerón), Leo Orlandini (Pedro, el apóstol), Augusto Mastripietri (Kilón), Ignazzio Lupi (Aulo Placio), Cesare Moltini (Tigelino).

A su regreso de Armenia, Petronio recibe a su sobrino Vinicio, quien le cuenta que se ha enamorado de Licia. .Tras conocer a la muchacha, Petronio promete a su sobrino que hablará al emperador de su nuevo amor. Así lo hace y Nerón dicta que Licia sea concedida a Vinicio, pero la muchacha es arrestada y encerrada en palacio. En un banquete imperial, Vinicio se encuentra con Licia bajo la mirada atenta de Nerón.

Habiendo jurado proteger a Licia, el forzudo Ursus, ayudado por otros cristianos, logra liberar a la muchacha cuando es trasladada a casa de Vinicio. Kilón ayuda a Vinicio a encontrar a Licia y juntos acuden a una reunión de cristianos. Vinicio se emociona al escuchar las palabras del apóstol Pedro.

Vinicio y Kilón son reconocidos por los cristianos quienes sin embargo permiten su marcha. Vinicio no puede olvidar a Licia y vuelve con los cristianos, quienes aprueban los sentimientos de la pareja.

Nerón manda a Tigelino incendiar Roma. Vinicio busca infructuosamente a su amada entre las llamas. Al llegar donde los cristianos, el patricio se bautiza. El pueblo increpa al emperador culpándole de lo sucedido. Para calmar a la plebe, Nerón responsabiliza de los hechos a los cristianos y el traidor Kilón certifica sus palabras. Los cristianos son arrestados en sus casas.

El pueblo asiste encantado al espectáculo circense preparado por el emperador: carreras de cuadrigas, luchas de gladiadores y cristianos devorados por los leones... Desde la grada, Vinicio pide un milagro cuando ve a Licia atada a un toro. En ese momento, Ursus salta a la arena y reduce al animal.

Condenado a muerte por Nerón, Petronio envía una carta al emperador en la que le hace responsable del incendio, y luego se suicida con su favorita Eunice ante sus invitados. Al ver el heroísmo de los cristianos, Kilón

se arrepiente de sus pecados. Las legiones se rebelan, por fin, hartas de los desmanes del emperador. Nerón huye de noche y se suicida. En medio de tanta sangre derramada por el tirano brota un símbolo de paz, amor y libertad.

La cinematografía italiana disfruta en estos momentos de una posición hegemónica a nivel mundial. A ella han contribuido fundamentalmente un buen número de obras encuadradas en el género colosalista, como *L'inferno* (1909) de Liguoro o *La caída de Troya (La caduta di Troia,* 1910) de Pastrone. Con la idea de superarlas a todas, la Cines decide llevar a la pantalla una versión libre de la célebre obra del polaco Henryk Szienkiewicz *Quo Vadis?* Pero la marcha de Mario Caserini, el director inicialmente programado, a la productora Ambrosio hace que sea encargado del proyecto Enrico Guazzoni, el otro gran realizador de la casa que ya hace dos años saboreara las mieles del éxito con *Jerusalén libertada (La Gerusalemme libe rata).*

La estructura dramática de *Quo Vadis?*, en su eficaz reconstrucción de un episodio de la Roma antigua, acierta a mantener la tensión en todo momento. El realizador demuestra una extraordinaria habilidad para el movimiento de masas, con las que logra efectos nunca vistos antes. Guazzoni hace gala igualmente de una especial sensibilidad en la dirección de actores, destacando la labor del intérprete teatral Amleto Novelli en el papel de Vinicio.

El film tiene, además, una cuidada puesta en escena llena innovaciones técnicas -como la sabia utilización de efectos plásticos de profundidad de campo-, mientras la grandiosidad la garantizan unos elaboradísimos decorados y la participación de 5.000 extras y 30 leones. De ese modo, Guazzoni logra superar en magnificencia todo lo visto hasta ahora. Las escenas del circo, donde los cristianos son arrojados a los leones, el espectacular incendio de Roma o los pantagruélicos banquetes romanos, constituyen un espectáculo único y de una grandeza desconocida hasta hoy. Como era de esperar, los costes se disparan hasta la increíble cifra de 47.000 liras.

Estrenada en Roma, la película obtiene una impresionante acogida. Aclamada en todas partes como una obra de arte, llegará a recaudar 30 millones de liras. Entusiasmada, la crítica la califica como *lo nunca visto,* mientras los productores ven sobradamente cumplidas sus ambiciones. El triunfo se extenderá a Europa y a los EEUU. Es el primer film en pasar de los 2.000 metros, constituye la consagración de un género y establece la consolidación definitiva del cine de largometraje.

Fantômas

Fantomas

D: Louis Feuillade. **G:** Louis Feuillade, basado en la novelas de Pierre Souvestre y Marcel Allain (1911). **F:** Guérin. **Mon:** Guérin. **Dec:** Robert-Jules Garnier. **M:** Paul Fosse. **P:** Film Gaumont (París). **Dis:** Gaumont. E: mayo de 1913. **Dur:** 5 episodios de aprox. 50 min cada uno. 1.150 metros (37') / 1.290 metros. (45'). **País:** Francia.
I: René Navarre (Fantômas: Dr. Chaleck, Gurn, banquero Manteuil, Loupart, el comisario, padre Moche, detective Tom Bob, el hombre negro, el falso magistrado), Edmond Bréon (inspector Juve: vagabundo Cranejour), Georges Melchior (el periodista Jérôme Fandor), Renée Carl (Lady Beltham), Yvette Andreyor (Joséphine, la prostituta), Jean Faber (princesa Sonia Danidoff), André Luguet (Jacques Dollon), Fabienne Fabrèges (Elisabeth Dollon), Luitz Morat (Thomery, plantador de caña), Henri Volbert (el actor Valgrand).

1. *A la sombra de la guillotina (Fantômas,* en tres jornadas). Un robo en el Real Palace Hôtel. La princesa Danidoff refiere su encuentro con un tal Fantomas al inspector Juve, de la Sûreté. Descubierto el cadáver de lord Beltham, Fantomas, que es amante de su mujer, es detenido como primer sospechoso. Lady Beltham logra engañar a un actor, Valgrand, que se jacta de su caracterización como Fantomas, y tras dragarle, le deja en lugar del criminal aprovechando una visita.

2. *Juve contra Fantomas (Juve contre Fantômas,* en cuatro jornadas). Un cadáver desfigurado de mujer es encontrado en casa del Dr. Chalek, otra personalidad de Fantomas. Juve y su amigo el periodista Fandor son asaltados por la banda del criminal pero logran escapar. Juve es atacado por una enorme boa. Juve y Fandor descubren el escondite de Fantomas en la villa de lady Beltham pero, para huir, el criminal provoca la explosión de la villa.

3. *El muerto que mata (Le mort qui tue,* en seis jornadas). Fandor se recupera en el hospital. Tras narcotizar al ceramista Dollon, para implicarle en un crimen, Fantomas entrega el cuerpo del desgraciado sin una mano. Con ella, Fantomas se ha hecho un guante de piel humana para poder perpetrar sus crímenes con impunidad. El rico plantador Thomery, novio de la princesa Danidoof, es asesinado en una fiesta. Después de disfrazarse de vagabundo, Juve se reúne con Fandor; juntos logran detener a Fantomas, pero éste se escapa por una puerta secreta.

4. *Fantomas contra Fantomas (Fantômes contre Fantómes,* en cuatro jornadas). Juve



es juzgado incapaz por la opinión pública, pero al descubrirse la traición del guardián de prisiones Nibet, es rehabilitado. El célebre detective americano Tom Rob llega a París para descubrir a Fantomas y presiona a Lady Beltham, que se ha casado con el príncipe Gudulfin, para recaudar fondos. Con tal fin, la Gran Duquesa Alejandra da un baile de disfraces que es un éxito. Bob, en realidad Fantomas, pretende llevarse el dinero. Juve y Fandor aparecen y le desarman pero Fantomas escapa de nuevo.

5. *El falso magistrado (Le faux magistrat,* en cuatro jornadas). El marqués de Tergall quiere vender unas joyas pero éstas le son robadas. Tras la operación está Fantomas, que logra evadirse de una prisión belga. Convertido en un falso magistrado, asesina al marqués y chantajea a su viuda. Una hábil jugada de Fandor y Juve consiguen desenmascarar a Fantomas, que parece finalmente derrotado.

Precedidas de un sensacional lanzamiento publicitario, las aventuras del diabólico genio criminal Fantomas disfrutan de gran popularidad en toda Francia desde su aparición como folletón por entregas en septiembre de 1911. Durante dos años, los periodistas Pierre Souvestre y Marcel Allain han completado una serie de 32 títulos, alcanzando una venta media de 600.000 ejemplares de cada uno.

Una vez que la Gaumont, tras dura pugna con la Pathé, consigue hacerse con los derechos cinematográficos de la historia, Louis Feuillade pone manos a la obra. Su idea es clara: eliminar de la historia original todo lo que no contribuya a crear una tensión narrativa o aquello otro que no se adapte convenientemente al medio cinematográfico. Compuesta de cinco películas autónomas, el serial combina con maestría un guión eminentemente imaginativo con un realismo ambiental extremo. Así, los auténticos suburbios parisinos, hervidero de maleantes enmascarados y testigos mudos de las diferentes personalidades adoptadas por su líder, dotan de cierta verosimilitud a la trama mientras ésta se

tifie de un provocativo onirismo. El desaforado desfile de lances argumentales es presentado con destreza y dinamismo por un inspirado Feuillade, que no renuncia además a salpicar el film de un cierto sentido del humor. El conjunto constituye un jalón importante en el cine-espectáculo y algunas escenas, como la batalla de los toneles de vino, resultan memorables.

A partir del 1 de mayo de 1913 se estrenan *A l'ombre de la guillotine, Juve contre Fantômas* (sept. 1913), *Le mort qui tue* (nov. 1913), *Fantômas contre Fantômas* (febr. 1914) y *Le faux magistrat* (may. 1914). Desde el poeta Apollinaire hasta las clases menos cultas, todos en Francia, Rusia y EEUU., se rinden ante la obra que supone la culminación del género de los seriales y que será ampliamente imitada. Los moralistas se escandalizan ante lo que consideran una la falta de ética, el mal presentado de forma sugerente, y de moral, dada la escasez de vestuario y el comportamiento de algunos personajes femeninos. La serie es interrumpida por el estallido de la guerra. En el futuro, el personaje conocerá infinidad de nuevas versiones, entre las que destacan la de Paul Fejos en 1932, Jean Sacha en 1947, Robert Vernay en 1949 y André Hunebelle en 1964.

The Battle of Gettysburg

La batalla de Gettysburg / El desastre

D: Thomas H. Ince, Charles Giblyn, Reginald Barker. **G:** Charles Brown, Thomas H. Ince, Richard Spencer (C. Gardner Sullivan según otras fuentes). **Supervisión:** Alfred Brandt. **P:** David Velasco para New York Motion Picture Company. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 1 de junio de 1913. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.

I: Walter Edwards (Jack), Herschel Mayall (el editor Lamar, padre de Jack), Anna Little (Virginia), Frank Borzage (Jim, hermano de Virginia), Charles K. French (general Meade), J. Barney Sherry (general Lee), William Mack, Enid Bennett, George Fisher, J. Frank Burke.

Las tesis abolicionistas del presidente Abraham Lincoln no son bien recibidas en los estados del Sur, que organizan las fuerzas de la Confederación con la intención de defender sus intereses. Después de medirse con éxito ante las fuerzas unionistas en Bull Run, el ejército confederado continúa su avance triunfal hacia el Norte. En este ambiente exaltado Lamar, editor de un diario de corte progresista, es acusado por sus conciudadanos de ser un espía de la causa nordista. La exacerbada multitud

prende fuego a sus propiedades y destruye su periódico, pero él logra escapar de su ira huyendo al Norte en compañía de su hijo Jack. La injusticia cometida con su padre, lleva a Jack a reclutar una compañía de voluntarios unionistas para tomar parte en los combates.

La guerra se ha declarado oficialmente; Jack es nombrado teniente de la Unión y destinado cerca del que fuera su pueblo. Allí se ve obligado a combatir contra muchos de sus viejos amigos. Uno de ellos, Jim, hermano de Virginia, la que antaño fuera su prometida, es enviado por los confederados a una misión tras las líneas, siendo detenido por Jack. Una ofensiva confederada invierte las tornas, siendo Jim liberado y Jack detenido. Virginia, que sigue enamorada de Jack, facilita la evasión de su antiguo novio de la prisión militar. Jack logra alcanzar sus líneas donde el general Meade le envía en una peligrosa misión que tiene por objeto conseguir información sobre los planes militares del general Lee. Gracias a la ayuda de Virginia, Jack cumple con éxito su cometido.

Del 1 al 3 de julio de 1863 se desarrolla en Gettysburg una intensa batalla. Tres días durante los que se suceden sangrientos combates y ambos bandos ven mermarse sus filas con pérdidas considerables. Pese a la gloriosa carga efectuada por las tropas del general confederado George E. Pickett, éstas son finalmente derrotadas, acabando con las esperanzas de los sudistas. El presidente Abraham Lincoln pronuncia un discurso en el que exalta la importancia de la victoria de Gettysburg y dedica un monumento a la gran batalla.

Perfectamente respaldado por la prestigiosa productora Bison 101 que dirigen Charles Bauman y Adam Kessel, Thomas H. Ince ha conseguido en pocos meses, elevar notablemente el nivel de calidad de los films de la compañía. Pero durante el pasado verano han surgido diferencias entre los dos productores, motivadas por la elección de la empresa que debe de distribuir los films de su compañía -Bauman apoya a la Universal mientras Kessel prefiere a la Mutual-. Tales disputas hace que Ince abandone la Bison para fundar, junto a Kessel, la Kay-Bee.

Al tiempo que Griffith se encuentra preparando ya *The Birth of a Nation*, Ince acuerda realizar una obra de envergadura sobre uno de los episodios fundamentales de la guerra de Secesión norteamericana: *The Battle of Gettysburg.* Aunque por su temperamento un tanto frío, la epopeya no parece adecuarse a sus características artísticas, Ince maneja sabiamente sus bazas: su rigor metódico como cineasta y

su capacidad de insuflar a las imágenes momentos de un vigor extraordinario, como ya lo había demostrado en *La última carga del general Clister (Custer Last Fight*, 1912).

En el rodaje del film Ince emplea 800 extras como soldados en la primera semana y utiliza 8 cámaras simultáneamente durante cada una de las escenas de la batalla, hábilmente dispuestas en ángulos diferentes. Gracias a un magistral sentido de la utilización de masas, a momentos de acción desbordante y a una cadencia palpitante, cuyo ritmo *in crescendo* se mantiene a lo largo de todo el film, *The Battle of Gettysburg* resulta una auténtica obra maestra, la primera en abordar la guerra civil americana.

La película es ensalzada por la crítica, que se fija con especial admiración en las escenas bélicas, presentadas a una escala mucho mayor que cualquiera de las anteriormente filmadas. Todos coinciden en considerarla como la obra más importante de Ince hasta el momento.

Gli ultimi giorni di Pompei

Los últimos días de Pompeya

D: Eleuterio Rodolfi, Mario Caserini (algunas escenas). **G:** Arrigo Frusta, basado en la novela (1835) de Edward Bulwer Lytton. **F:** Giovanni Vitrotti. **M:** C. Graziani-Walter. **P:** Mario Caserini para Ambrosio-Film (Turín). **E:** 1 de agosto de 1913. **Dur:** 1.960 metros. **País:** Italia.
I: Fernanda Negri-Pouget (la esclava Nidia), Eugenia Fioro-Tettoni (Jone), Ubaldo Stefani (Glauco), Cesare Gani-Carini (Apoquidus), Antonio Grisanti (Arbacus), Vítale De Stefano, Mario Bonnard.

En la próspera Pompeya, Glaucus disfruta haciendo ejercicio físico. Su corazón se halla prendado de Jone, una patricia griega como él. Aunque la muchacha le corresponde, se encuentra bajo la influencia del malvado Arbacus, un sacerdote del templo de Isis. Arbacus ha captado también a Apoquidus, el joven hermano de leche de Jone, a quien sin embargo comienzan a aflorarle las dudas sobre la autenticidad de tal culto. En una visita a una taberna de gladiadores, Glaucus ve como es torturada la esclava ciega Nidia y, para impedir que sufra, la compra, ignorando que Nidia le ama en secreto. Arbacus utiliza su influencia con Jone para prohibirle ver a Glaucus con intención de hacerla su esposa. Glaucus se presenta en casa del sacerdote y, tras pelear con él, rescata a su enamorada.



Apoquidus abraza el cristianismo pero al enterarse Arbacus, éste le da muerte. Obedeciendo a su corazón, Nidia ha hecho beber a Glaucus un brebaje que ha preparado Arbacus, con el que espera que olvide a Jone. Enloquecido por la pócima, Glaucus sale a la calle. Su confusión es aprovechada por Arbacus para culparle ante el pueblo del asesinato de Apoquidus. Glaucus es condenado a los leones. Clainus, que ha presenciado el crimen, intenta chantajear a Arbacus y éste lo manda encerrar. Arrepentida, Nidia consigue que un amigo de Glaucus libere a Clainus y éste revele en el circo la identidad del asesino. Con el gentío pidiendo su cabeza, Arbacus invoca el fuego infernal y el Vesubio entra en erupción. La multitud corre despavorida por las calles mientras la ciudad se desploma sepultada por la lava incandescente. Glaucus encuentra a Jone y a Nidia e intenta ponerlas a salvo. Arbacus perece engullido por la tierra.

En un barco, los escasos supervivientes de la desgracia dan gracias a Dios. Glaucus y Jone se abrazan ignorando los sentimientos de Nidia, para quien la vida ya no tiene sentido y se lanza del barco sumergiéndose para siempre en las aguas.

Cinco años después de la exitosa versión de Luigi Maggi, la productora Ambrosio considera llegado el momento de volver a llevar a la pantalla la novela de Bulwer Lytton, *Gli ultimi giorni di Pompei*. Pese al escaso tiempo transcurrido, las numerosas innovaciones técnicas y narrativas introducidas en el cine justifican, a juicio de la compañía, una actualización de la obra. Para tal menester, la Ambrosio recurre a lo mejor de la casa. Así, son reclutados el guionista Arrigo Frusta, quien ya colaborara en la primera versión, el cámara Giovanni Vitrotti, el

músico Graziani-Walter y por supuesto el realizador Mario Caserini.

Sin embargo, los rumores que aseguran que Caserini se encuentra en tratos con otro compañía se confirman poco después. El realizador se excusa con Ambrosio y asegurándole que su esposa, la actriz Maria Gasperini, se encuentra enferma, rescinde su contrato. Un mes más tarde, la prensa anuncia que Caserini ha firmado con Domenico Cazzulino-Film Artística Gloria y *Gli ultimi giorni di Pompei* se presenta como su primera producción. La película, sin embargo, nunca llegará a realizarse ya que finalmente Caserini se decanta por *Ma l'amor mio non muere.* Disgustada, la Ambrosio confía entonces la realización de la empresa a Eleuterio Rodolfi, que hasta ahora se ha erigido como el actor más brillante de la compañía.

La película se filma sin reparar en gastos, en la estela de los grandes filmes colosalistas al que la cinematografía transalpina era tan aficionada en estos años. Ocho meses de trabajo y el empleo de 3.000 extras van a concretarse en un film espectacular. Pero en medio de la producción se anuncia que una productora rival, la Pasquali de Turín, trabaja a marchas forzadas en otra versión, bajo la batuta de Enrico Vidali.

La película se estrena en agosto de 1913, al mismo tiempo que la versión de Pasquali. Aunque ambas obtienen un éxito importante, es la de Rodolfi la que acaba mereciendo los más encendidos elogios, primero en Italia y luego en el extranjero. Los críticos hablan de escenas de un realismo nunca antes visto en el cine. Tras un largo litigio, la Ambrosio consigue que se reconozcan sus derechos sobre el título de la obra. Pero mientras **tanto,** la Pasquali ha modificado el título de su film por el de *Ione, o gli ultimi giorni di Pompei*, logrando con ello que la causa vaya diluyéndose poco a poco.

Der Student Von Prag

El estudiante de Praga

D: Stellan Rye, Paul Wegener. **G:** Hans Heinz Ewers, Paul Wegener, basado en el texto *Peter Schlemihl wundersame Geschichte* de Adalberg von Chamisso y en narraciones de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann; también, epígrafes del poema *The December Night* de Alfred de Musset. **F:** Giudo Seeber. **D.A.:** Kurt Richter, Robert A. Dietrich. **M:** Josef Weiss. **P:** Deustsche Bioscop GmbH (Berlín). **E:** 22 de agosto de 1913. **Dur:** 58 min. **País:** Alemania.

I: Paul Wegener (Balduino, el estudiante / su doble siniestro), Grete Berger (Margit, condesa Waldis-Schwarzemberg), John Gottowt (Scapinelli), Lyda Salmonova (Lyduschka. joven campesina), Lothar Körner (conde Waldis-Schwarzemberg), Fritz Weidemann (barón Waldis-Schwarzemberg). Werner Kraub.



En Praga, el estudiante Balduino es más conocido por su fama de vividor y su habilidad con la espada que por la asiduidad a sus estudios. Habiendo dilapidado su fortuna, Balduino atraviesa muy malos momentos lo que le convierte en una presa fácil para Scapinelli, un oscuro personaje. Éste le propone un extraño pacto que permitirá a Balduino atesorar riquezas y amores. Balduino acepta y, a cambio, Scapinelli sólo se lleva la imagen del joven reflejada en el espejo.

Balduino desea conseguir a Margit, hija del conde Schwarzemberg, la joven de la que está enamorado. Durante un baile, Balduino trata de declararse a Margit bajo la atenta mirada de Lyduschka, su antigua amante. El doble del estudiante aparece Para interrumpir la declaración de amor. El joven lo intenta de nuevo en el cementerio judío, pero otra vez surge su doble provocando el pánico en la pareja.

En calidad de primo y antiguo prometido de Margit, el barón Waldis-Schwarzemberg intenta evitar que la relación con Balduino se consolide y reta a éste a un duelo a sable. La mañana del duelo, el conde Schwarzemberg, padre de Margit, hace prometer a Balduino que respetará la vida de su rival. Pero al dirigirse hacia el bosque, Balduino comprueba cómo su doble ya ha dado cuenta del barón. Rechazado por el conde por faltar a su palabra e impedido de ver a su novia, el estudiante se refugia en el juego y la bebida.

Desesperado, Balduino penetra en casa de Margit pero la aparición de su doble se encarga de deshacer definitivamente la relación. El doble persigue a Balduino por entre las calles de Praga hasta que éste logra refugiarse en su casa. Pero el doble

también consigue penetrar en la vivienda y el estudiante se ve obligado a disparar contra él. Creyéndole muerto, Balduino ve como la sangre fluye de su propio cuerpo y entonces se da cuenta que se ha disparado a sí mismo. En ese momento, Scapinelli entra en la habitación, rompe el contrato y saluda burlonamente el cadáver del desdichado.

Influenciado por las tesis fantásticas de la literatura romántica alemana, Paul Wegener, un actor proveniente del teatro, encarga al novelista Hanns Heinz Ewers realizar una síntesis sobre un texto de Adalbert von Chamiso y unas narraciones de E.T.A. Hoffmann. Así nace *Der Student Von Prag,* de cuya realización se encarga el propio Wegener en colaboración con el director de teatro danés Stellan Rye. Una primera versión cinematográfica de esta obra ha visto la luz el año pasado, con Rye y Wegener en labores de dirección e interpretación respectivamente. Inspirada en la historia de Fausto que vende su alma al diablo, la película supone una exploración de la propia esencia del ser humano: un sobrecogedor y siniestro ejercicio que da las al componente demoníaco que existe en cada uno. La escena en la que el doble del estudiante realiza su primera aparición mientras éste intenta declararse a su enamorada, resulta espeluznante. El estudiante permanece inmóvil, pero por su mente cruzan, a buen seguro, terroríficas sospechas acerca de la relación demoníaca que ha establecido.

Wegener no sólo acierta a recoger en el film muchas de las obsesiones presentes en el Romanticismo germánico, su misticismo y sentimiento nacionalista, sino que además encuentra el marco plástico perfecto en las pinturas, grabados y libros del siglo XIX, muy presentes en el alma colectiva del pueblo alemán. Con todo, dentro de la especial atmósfera que el tema fantástico requiere, el tratamiento concedido al film resulta bastante realista. A este mestizaje estilístico contribuyen los escenarios naturales en el castillo Belvedere, de la calle Alchemists en Praga, Fürstenburg y Lobkowitz Palaces. En ellos, la cámara de Guido Seeber acierta a plasmar perfectas composiciones. El coste final del film asciende a 30.000 marcos.

Ya en los créditos, se anuncia como el primer film artístico alemán producido en Berlín en 1912. Resultará fundamental para el futuro cine germano, constituyendo un claro precursor del expresionismo cinematográfico que irrumpirá en Alemania a partir de 1919. Se realizarán varias *remakes* entre las que destaca la de Henrik Galeen en 1926.

The Count of Monte Cristo / Monte Cristo
El conde de Montecristo

D: Edwin S. Porter, Joseph A. Golden. **G:** Hampton Del Ruth, basado en la adaptación de la novela *le comte de Monte Cristo* (1845) de Alejandro Dumas (padre), y en la obra teatral *The Count of Monte Cristo* (1873) de Charles Fechter. **F:** Edwin S. Porter. **Mon:** Edwin S. Porter. **P:** Daniel Frohman para Famous Players Film Company. **E:** 1 de noviembre de 1913. **Dur:** 5 rollos. 660 metros. **País:** EEUU.
I: James O'Neill (Edmundo Dantés), Eugenie Besserer (Mercedes), Murdock McQuarrie, Nancy O'Neill, Hobart Bosworth.

Edmundo Dantés, un joven marino francés, está enamorado de la bella Mercedes. Su relación suscita el encono del celoso Fernand Mondego, un pescador catalán que guarda en secreto su pasión por Mercedes y sus aspiraciones de convertirla en su esposa. Es Dantés, sin embargo, quien lleva a Mercedes ante el altar. Tiempo después, da a luz un niño, Albert.

Fruto de una siniestra maquinación, Edmundo es acusado de llevar un mensaje al depuesto emperador Napoleón exiliado en la isla de Elba. Condenado por conspirar contra el rey, Edmundo es encarcelado en el castillo de If, una fortaleza rode-



ada de agua de la que supuestamente nadie ha regresado con vida. Tras la injusta condena se esconden los pérfidos intereses de tres villanos: Danglars, un compañero celoso, el resentido Mondego, y Deputy de Villefort, el hombre que ordena su encarcelamiento.

Después de varios años soportando las duras condiciones de la isla prisión, Dantés comienza a cavar un túnel en su celda que conduce a la celda de otro recluso, el viejo clérigo Faria. Durante años, los dos hombres se reúnen en secreto hasta que el anciano Faria fallece. Pero antes de morir, le revela a Edmundo el escondite secreto de una cuantiosa fortuna en la isla de Monte Cristo. Dantés ve la forma de escapar ocupando el lugar del cadáver de Faria en el saco mortuorio. Siguiendo las indicaciones de su viejo amigo, encuentra el tesoro.

Convertido en un hombre muy rico, Dantés regresa a su Marsella natal con la única idea que le obsesiona: vengarse de los causantes de su desgracia. Haciéndose pasar por el conde de Montecristo, Dantés consigue desenmascarar uno tras otro a los traidores: Mondego, Danglars, y Villefort. Los tres acaban encontrando su merecido destino, la muerte. En paz consigo mismo, Dantés se reúne finalmente con su amada esposa Mercedes y con su hijo Albert.

Las fabulosas recaudaciones obtenidas en los EEUU por el film *Queen Elizabeth,* protagonizado por Sarah Bernhardt, permite a su distribuidor, Adolph Zukor, fundar la Famous Player Film Company, asociado al productor teatral Daniel Frohman. Como producción inaugural de la nueva empresa es elegida la obra de Alejandro Dumas *The Count of Monte Cristo,* que ya había sido llevada a la pantalla en 1908 por William Selig. Decidido a apostar fuerte, Zukor no duda en contratar al famoso actor teatral James O'Neill, que ha interpretado a Edmundo Dantés en más de cuatro mil ocasiones, asegurándole un porcentaje de las ganancias del film. Todo se complica cuando la Selig, perteneciente al *trust* monopolista MPPC que lidera Edison, comienza a rodar una nueva versión de la obra bajo la dirección de Colin Campbell, e intenta paralizar la producción de Zukor en los tribunales. Por si esto fuera poco, el prestigioso Edwin S. Porter, que iba a encargarse de la realización, se plantea entonces abandonar la compañía por la firma rival Rex Company.

Tras unos meses de incertidumbre, las aguas vuelven a su cauce y la producción se reanuda con Porter a la cabeza. En su pretensión de llegar al mayor número de público posible y contando ya con la atracción que ejerce en las masas el contenido folletinesco de la historia, la pro-

ducción intenta también deslumhrar a la alta sociedad. Por ese motivo y a fin de mimetizarse *con* la cultura europea, tan admirada por las clases altas norteamericanas, la película presenta unos decorados deliberadamente teatrales, a la manera de los espectáculos europeos del Film d'Art. Como estaba previsto, la actuación de O'Neill destaca a lo largo de todo el film, en un papel configurado para su lucimiento

El litigio con la Selig hace que el film se estrene casi un año después de lo previsto, el 1 de noviembre de 1913. Pese a todo, la película obtiene una impresionante acogida popular y el aplauso de una crítica entusiasta. La obra conocerá numerosas versiones en el futuro, como la realizada por Emmett J. Flynn y protagonizada por John Gilbert en 1922, la de Rowland V. Lee con Robert Donat en 1934, la francesa de Robert Vernay con Jean Marais en 1953, o la también francesa de Claude Autant-Lara con Louis Jourdan en 1961.

Ingeborg Holm

Danos el pan de cada día

D: Victor Sjöström. **G:** Victor Sjöström, basado en la obra teatral *Ingeborg Holm* (1907) de Nils Krook. **F:** Henrik Jaenzon. **Dec:** Nils Effors. **P:** AB Svenska Biografteatern. **E:** 3 de noviembre de 1913. **Dur:** 1.915 metros. (90 min.). **País:** Suecia.
I: Hilda Borgström (Ingeborg Holm), Aron Lindgren (Sven Holm, su marido / su hijo Erik Holm de adulto), Georg Grönroos (director del asilo), Eric Lindholm (encargado de ventas), William Larsson (oficial de policía), Richard Lund (médico del asilo), Carl Barcklind (médico de la familia), Bertil Malmstedt (un niño), Hugo Björne (campesino), John Ekman.

Ingeborg Holm vive con su marido Sven y sus tres hijos. Juntos conforman una venturosa familia y el domingo es una buena excusa para disfrutar juntos de un día de campo. Los niños, vestidos de blanco, juegan alegres en el jardín. Sven recibe una carta por la que el banco le comunica que le ha sido concedido el préstamo para abrir un almacén de comestibles. Mas cuando se encuentra montando la tienda, Sven sufre una hemorragia pulmonar, consecuencia de una dolencia tuberculosa, que le obliga a guardar cama. El estado de felicidad que envolvía a la familia Holm se desmorona repentinamente. Pese al mimo empleado por Ingeborg en el cuidado de su marido, la gravedad de su patología precipita su muerte.

Las necesidades familiares obligan a Ingeborg a sobreponerse al dolor de su corazón y henchirse de coraje para salir adelante. La mujer se pone al frente de la tienda de comestibles pero tanto su inexperiencia como la rapiña de algún empleado, acaba determinando el fracaso de su empresa. A partir de ahí, la pobreza marca la vida de la familia Holm. De acuerdo con la ley, sus hijos son entregados a otras familias y profundamente abatida, Ingeborg se ve obligada a refugiarse en un asilo para pobres.

Al enterarse de que su hija se encuentra enferma, Ingeborg abandona de noche el hospital para verla. Ayudada por un granjero y su mujer, Ingeborg logra eludir a la policía que la busca para devolverla al asilo. Pero la visión de su hija doliente provoca en Ingeborg un tremendo choque emocional que la aboca a la locura. Devuelta al hospicio, la mujer vaga por el recinto con una muñeca de trapo y un trozo de madera que ella, en su enajenación, identifica como sus hijos.

Su estado parece irremediable ya que tampoco surge ninguna motivación que pueda hacer reaccionar a la desgraciada mujer. Afortunadamente, Eric, el hijo de Ingeborg, ya todo un hombre, trabaja de marino y ha regresado a la ciudad dispuesto a ayudar a su madre. El *shock* que le provoca la visión de Eric, hace que Ingeborg recupere el equilibrio mental y la felicidad perdida.

Deseoso de encontrar nuevos talentos para la Svenska, el productor Charles Magnusson contrata a un joven actor teatral llamado Victor Sjöström. Tan sólo un año después, el novel Sjöström ha realizado ya trece films cuando decide rescatar un viejo guión suyo sobre una pieza teatral de Nils Krook, que conoció bastante éxito en su pase por los escenarios en 1907. Para elaborar la historia, basada en hechos reales, Krook había aprovechado sus contactos con muchas de las asociaciones benéficas que proliferan en el país. Pese a su empaque, la adaptación de la obra al cine, previamente desechada por la Nordisk, tampoco interesa inicialmente a la Svenska. Sólo la posibilidad de dar un papel adecuado a las características de la actriz Hilda Borgström, recientemente contratada por la compañía, lleva a Magnusson a cambiar de idea y dar finalmente el visto bueno al proyecto.

Junto al retrato de las adversidades y alegrías que componen la azarosa vida de una mujer, Sjöström elabora en *Ingeborg Holm* una certera crítica social mediante la cual pone en tela de juicio el comportamiento de la justicia sueca con los pobres de la época. Pese a su escasa experiencia, Sjöström demuestra una insólita madurez acertando a

controlar el sentimentalismo inherente a la historia, por otra parte, muy bien documentada, y exhibe una extraordinaria capacidad de planificación fílmica a la vez que un pulso seguro en su conducción. Una espléndida fotografía de exteriores del soberbio Henrik Jaenzon, proporciona la atmósfera realista precisa para acercarnos aún más a tan inquietante realidad social.

Tras una première en el 27 de octubre en el Cosmorama de Goteburgo, la película se estrena en Estocolmo el 3 de noviembre de 1913. El film consigue un gran éxito y provoca un agitado debate público contra las leyes inhumanas que permiten quitar a los niños de sus madres, pasando por ello a ser considerado como el primer film sueco de crítica social.

Traffíc in Souls

Tráfico de almas

D: George Loane Tucker. **G:** Walter MacNamara, George Loane Tucker, basado en el informe de John D. Rockefeller sobre la trata de blancas y en las investigaciones del fiscal del distrito Whitman. **F:** Henry Alden. **Mon:** Jack Cohn. **P:** IMP (Independent Moving Picture Company). **Dis:** Universal Film Mfg Company. **E:** 24 de noviembre de 1913. **Dur:** 6 rollos. **País:** EEUU.
I: Jane Gail (Mary Barton), Ethel Grandin (Lorna Barton), William Turner (Isaac Barton), Matt Moore (oficial 4434, Larry Burke), William Welsh (William Trubus), señora Hudson Lyston (señora Trubus), Irene Wallace (Alice Trubus), William Cavanaugh (Bill Bradshaw), Howard Crampton (el intermedia--o), Arthur Hunter (proxeneta).



Isaac Barton es un viejo inventor cuyas hijas Mary y Lorna, trabajan en una confitería. Mary es la novia del oficial de policía Larry Burke mientras la bella pero holgazana Lorna es, sin saberlo, el punto de mira de una red de trata de blancas. El reformista de gran prestigio

William Trubus está feliz ya que su hija se ha prometido a un joven de muy buena familia.

Burke culmina sus investigaciones realizando una redada en una agencia de empleo sueca que servía de tapadera a una red de trata de blancas. Como resultado de la misma, dos jóvenes inmigrantes suecas retenidas en aquellas dependencias son liberadas.

Lorna es cortejada por Bill Bradshaw, un apuesto bribón que invita a la muchacha a cenar a un restaurante de postín. Durante la velada, un cómplice coloca un somnífero en la bebida de la muchacha siguiendo un plan preconcebido. Adormilada, Lorna es trasladada en taxi hasta la guarida de los tratantes de blancas y luego, bajo amenazas, obligada a trabajar en el local.

Las noticias acerca de la conducta de Lorna se difunden y su mala reputación salpica a su hermana Mary, que es despedida del trabajo. Mary logra emplearse en la oficina de Trubus como telefonista. Pero bajo la inmaculada apariencia del reformador se esconde el líder secreto de una red de trata de blancas, ocupación que ha llevado a Trubus ha amasar una inmensa fortuna.

Al descubrir que Bradshaw trabaja allí, Mary y su novio logran pruebas contra Trubus grabándole una conversación con un amplificador inventado por el viejo Barton. La policía asalta el local y Lorna es rescatada al tiempo que Bradshaw es muerto de un disparo al intentar escapar. Trubus es arrestado mientras se celebra la fiesta de compromiso de su hija, quien por ese motivo es abandonada por su novio. En libertad bajo fianza, Trubus descubre que su mujer se ha suicidado y su hija ha perdido la razón. Desesperado, Trubus se quita la vida. Burke y Mary solicitan un permiso matrimonial con la idea de casarse muy pronto.

(Posteriormente será también exhibida otra versión del film con un final diferente: Trubus no se suicida pero sufre un colapso ante el cadáver de su mujer).

Pese a contar con una variada e importante filmografía, son fundamentalmente las películas de componente sexual y, más en concreto, las numerosas realizaciones en torno al sexo, las que han hecho popular a la cinematografía danesa en los EEUU. Teniendo en cuenta su comercialidad, el realizador George Loane Tucker se encuentra muy interesado en componer un film de similares características y en formato de largometraje. Para su elaboración, Tucker se inspira parcialmente en el informe de John D. Rockefeller sobre la trata de blancas y en las investigaciones efectuadas por el fiscal del distrito Whitman. El proyecto se tambalea cuando el productor

Carl Laemmle se desentiende del mismo al considerarlo arriesgado debido a su excesiva duración. Finalmente, Tucker logra asegurar la producción implicando en ella a sus amigos Jack Cohn, montador de la IMP, Herbert Brenon, King Baggott y Robert Daly, que han constituido una pequeña sociedad, la *Gem Co.*

Tucker, que es ayudado por Cohn en la asignación de papeles, rueda la película en los estudios de Laemmle en Nueva York durante cuatro semanas. Una vez ha concluido el film, Tucker abandona la IMP y se marcha a Inglaterra contratado por la *London Film Company*. Cohn se encarga del montaje del film reduciendo a seis las diez bobinas rodadas. El resultado es un film entretenido, si bien el tratamiento simultáneo de los diferentes hilos de la trama llega a veces a dificultar su comprensión. Laemmle se hace con la propiedad del film, que ha costado 5.700 dólares, por 10.000 dólares. Tras sólo cinco pequeños cambios, la censura da el visto bueno.

Treinta mil espectadores asisten a su estreno el lunes 24 de noviembre de 1913 en el Joe Weber Theatre de Broadway. El éxito es clamoroso y el film acaba recaudando 450.000 dólares, ganancias que van a hacer posible la construcción de la Universal City el año siguiente. Además, la cinta desata la moda de películas sobre el tráfico de blancas, a la vez que una tormenta de opiniones sobre la ética en la elaboración de films. Algunos años más tarde, en 1922, *The Hollywood Production Code* condenará este género sensacionalista prohibiendo su filmación.

Atlantis

La atlante / La tragedia del océano

D: August Blom. **G:** Karl-Lugwig Schroder, Axel Garde, August Blom, basado en la novela *Atlantis* (1912) de Gerhardt Hauptmann. **F:** Johan Ankerstjerne. **Ay. D:** Robert Dinesen, Mihály Kertész. **P:** Ole Olsen para Nordisk Films Kom-Pagni. **E:** 26 de diciembre de 1913. **Dur:** 13l min. **País:** Dinamarca.
I: Olaf Fonss (Dr. Friedrich von Kammacher), Frederik Jacobsen (su amigo, Dr. Goerg Rasmussen), Carl Lauritzen (Dr. Peter Schmidt), Ida Orloff (Ingegerd Hahlstrom, la bailarina), Ebba Thomsen (Eva Burns, escultora), Charles Unthan (Arthur Stoss, artista), Torben Meyer (Willy Snyders), Marie Dinesen (madre de Friedrich), Cajus Bruun (padre de Friedrich), Bertel Krause (artista).

El doctor Friedrich von Kammacher, un joven médico alemán, es presa de una fuerte



depresión al no poder evitar que su esposa, que ha perdido la razón, sea internada en un sanatorio psiquiátrico. Como profesional, tampoco las cosas le van mucho mejor, ya que un tratado suyo de medicina en el que había puesto todo su empeño, ha sido rechazado por la Universidad.

Sintiéndose muy desgraciado, Friedrich decide seguir los consejos de su madre y emprender un viaje por Europa, con el que espera poder despejar su mente y remontar su mala racha. En el curso del mismo, Friedrich conoce a Ingegerd Hahlstrom, una atractiva bailarina de la cual el doctor se enamora locamente.

Ingegerd se ve obligada a dejar la ciudad por motivos profesionales y Friedrich decide acompañarla a los EEUU. Pero en mitad de la travesía, el trasatlántico en el que viajan sufre un grave percance y naufraga. Son momentos realmente angustiosos en donde los pasajeros luchan por salvar sus vidas. Al poco tiempo, las heladas aguas del océano se llenan de cadáveres. La presencia de un barco en los alrededores logra que un buen número de náufragos, entre los que se encuentran el doctor y su amada, puedan salir con vida de la tragedia. Los supervivientes son conducidos hasta el puerto de Nueva York.

Una vez han superado el *shock* emocional, Friedrich acompaña a Ingegerd en su gira por el país. Pero la frivola conducta de la muchacha hace que

el doctor, desengañado, se aparte finalmente de ella. Friedrich conoce entonces a la escultora Eva Burns, una mujer comprensiva que entiende su dolor y le procura cálidas palabras de consuelo. Retirado a descansar a las montañas, Friedrich recibe la noticia de la muerte de su esposa, lo que le sume de nuevo en una profunda melancolía. La reaparición de Eva y el amor con que ésta le cuida le salvan la vida. Friedrich se casa con Eva y encuentra finalmente el equilibrio emocional del que carecía desde hacía mucho tiempo.

En los últimos años, la Nordisk ha ido consolidando su potencial hasta convertirse en la segunda productora europea del momento por detrás de la Pathé. La compañía danesa puede presumir de una línea de producción dotada de personalidad propia así como de un excelente plantel técnico y artístico. Animada por los repetidos éxitos, la Nordisk decide embarcarse en una gran superproducción basada en la famosa novela *Atlantis,* del ilustre escritor alemán Gerhardt Hauptmann, a su vez inspirada en la catástrofe del *Titanic.* La realización es encargada a August Blom, feliz autor de *El último gran golpe de la trata de blancas (Den hvide slavehandels sidste ofter,* 1911) y *El canciller negro (Den sorte Kansler,* 1912). La envergadura de la producción obliga a Blom a delegar un segundo encargo, *Liebelei,* en manos de su compañero Forest Holger-Madsen, y a precisar la colaboración de Robert Dinesen y del joven húngaro Mihály Kertész, que pasados los años triunfará en Hollywood con el nombre de Michael Curtiz.

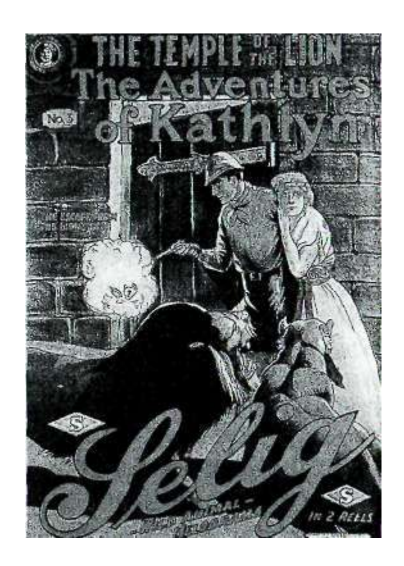
Blom construye un film espléndido en el que combina con precisión dos géneros cinematográficos muy diferentes y aparentemente incompatibles, como son el psicológico y el de gran espectáculo. Recogiendo los diversos elementos presentes en la obra literaria, el realizador acierta a plasmarlos perfectamente con una coherencia fílmica inhabitual. A ello contribuye la soberbia fotografía de Johan Ankerstjerne la cual, trascendiendo lo meramente estético, alcanza a reflejar las sensaciones íntimas de los protagonistas, preludiando lo que será cine expresionista alemán. El rodaje se alarga durante tres meses y en él no se escatiman medios, participando más de 600 personas entre actores y figurantes. Sólo la reconstrucción del naufragio, que se realiza en estudio, va a costar 10.000 marcos.

El 26 de diciembre de 1913 se estrena en Copenhague el film danés más ambicioso de la temporada. Sin embargo, la película no va a cumplir las expectativas comerciales previstas, lo que en gran parte se achaca a un metraje

excesivo. Se toma nota y para los mercados extranjeros se elaboran versiones reducidas que, si bien logran un impacto considerable, no consiguen recuperar los elevados costes de producción. El fiasco del film hace ver a los responsables de la Nordisk la necesidad de retomar senderos de rentabilidad probada.

The Adventures of Kathlyn

Las aventuras de Catalina



D: Francis J. Grandon. **G:** Gilson Willets, basado en el serial de Harold McGrath publicado en el *Chicago Tribune* (1913). **F:** Robert L. Carson. **P:** Selig Polyscope. **E:** 29 de diciembre de 1913. **Dur:** 13 episodios. **País:** EEUU.

I: Kathlyn Williams (Kathlyn), Charles Clary (el hindú), William Carpenter (Ramabai), Thomas Santschi (Bruce), Lafayette McKee (coronel Hare), Goldie Colwell (Pundita), Roy Watson (rajá), Franklin Hall (Gundah Singh), Hurri Tsingh (sumo sacerdote), Charles Murphy (barquero jefe).

1.- *The Unwelcome Throne* (El huésped indeseable).

2.- *The Two Ordeals* (Las dos ordalías).

3.- *In the Temple of the Lions* (En el templo de los leones).

4.- *The Royal Slave* (La esclava real).

5.- *A Colonel in Chains* (Un coronel encadenado).

6.- *Three Bags of Silver* (Las tres bolsas de plata).

7.- *The Garden of Brides* (El jardín de las novias).

8.- *The Cruel Crown* (La corona cruel).

9.- *The Spellbound Multitude* (La multitud fascinada).

10.- *To Love and Live* (Amar y vivir).

11.- *The Forget Parchment* (El pergamino olvidado).

12.- *The King's Will* (La voluntad del rey).

13.- *The Court of Death* (La corte de la muerte).

A lo largo de los diferentes episodios, la valerosa Catalina vive sorprendentes aventuras. Constantemente expuesta a graves peligros, lo mismo se ve abandonada a la ferocidad de hambrientos leones que, en la India, tiene que hacer frente a los pérfidos manejos del malvado Umballah.

El declarado antagonismo existente entre los diarios *Chicago Tribune,* propiedad de Robert McCormick, el rey de las máquinas agrícolas, y el audaz *Chicago American,* fundado por el magnate de la prensa William R. Hearst, llega a extremos sorprendentes. Su guerra sin cuartel incluye tiroteos frecuentes entre las bandas rivales de los dos propietarios, y es de tal virulencia que necesita contar con un servicio permanente de ambulancias. El espíritu innovador de McCormick le lleva a considerar una propuesta de Koenigsberg para publicar folletines en sus diarios. La oferta al público será complementada con la adaptación cinematográfica de la obra lo que además va a asegurar la asistencia a los *nickelodeons* de los incondicionales lectores de la serie cada fin de semana.

La Selig Polyscope Company se hace cargo de la producción tras llegar a un acuerdo con McCormick. La productora elige como protagonista a su actriz más destacada, Kathlyn Williams, y la serie se titula por ello *The Adventures of Kathlyn.* La Williams provenía del mundo de la escena. Había debutado en el cine gracias a la Biograph y de allí pasó a la Selig en 1910, compañía en la que se convierte en la intérprete ideal de las suaves comedias románticas de la época.

Aunque *What Happened to Mary?,* producida por Edison en 1912 e interpretada por Mary Fuller, es la primera película distribuida en episodios, y el estreno de cada uno coincide con la publicación del correspondiente capítulo en la revista, su tono melodramático y totalmente exento de emoción hace que no pueda ser considerada un auténtico serial. Tal honor corresponde, con pleno merecimiento, a *The Adventures of Kathlyn,* de cuya dirección se encarga el antiguo actor de cortos de la Biograph, Francis J. Grandon. A lo largo de los trece episodios de que consta el serial, la audaz Williams es obligada a vivir situaciones inverosímiles en las que demuestra enorme agilidad y destreza. «La muchacha sin miedo» es colgada de un avión, está a punto de ser atropellada, debe agarrarse a una rama para evitar despeñarse o casi perece ahogada en un sótano inundado de agua. El suspense está garantizado cada semana a la espera de lo que suceda en la siguiente.

El 29 de diciembre de 1913, cien cinematógrafos de Chicago proyectan el primer episodio. El éxito desata la proliferación de seriales y el *Chicago Tribune* eleva su tirada en un 15%. En enero de 1914, Edison lanza *Dollie of the Dailies* con Marie Fuller y dos meses más tarde se estrenará *The Perils of Pauline.*



Drama v kabare futuristov nº 13

Drama en el cabaret futurista nº 13

D: Vladimir Kassianov. **G:** Vladimir Kassianov. David Burliok, basado en un guión del poeta Valeri Briusov. **F:** Nikolai Toporkov, Alphonse Winkler. **P:** Nikolai Toporkov, Alphonse Winkler para Toporkov & Winkler. **E:** 28 de enero de 1914. **Dur:** 431 metros (14 min.). **País:** Rusia.
I: Mikhail Larionov. Natalya Goncharova, David Burliok, Alexander Rodchenko, Kasimir Malevitch, Velemir Khlebnikov, Vladimir Cherchenevich, la bailarina Elster.



La hora trece ha llegado. Reunidos en un cabaret, diversos artistas de corriente futurista se disponen a iniciar una fiesta. Uno de ellos, saliendo del grupo, comienza a recitar un poema que va extrayendo de una hoja de papel que sostiene en su mano. Sin embargo, en la hoja sólo figuran signos indescifrables. El poema está dedicado a la pintora Natalya Goncharova.

El tango futurista. Tocada con un extravagante vestido blanco, la bailarina Elster ejecuta un bello baile, durante el cual se agita en el aire componiendo numerosas figuras. Finalmente, de rodillas, la bailarina besa los pies de Goncharova.

Futurdanza de la muerte. De entre los asistentes es elegida por sorteo una pareja. El juego consiste en que ambos deben bailar sobre una mesa armados de puñales encorvados. Durante la danza el participante deberá matar a su pareja. Como mandan las reglas, la bailarina es apuñalada

por su compañero, quien luego saca el cuerpo moribundo de la muchacha del cabaret.

Un futurfuneral. El bailarín ha cometido, no obstante, una violación de las normas del movimiento futurista al besar a la joven antes de arrojar su cuerpo a la nieve. Tal hecho ha sido advertido por otros compañeros del grupo, los cuales se apresuran a expulsar al joven de su sociedad acusándole de sentimentalismo. Desesperado, el transgresor se suicida a la puerta del cabaret. Seguidamente, su cadáver es pateado por los miembros del movimiento.

El medio cinematográfico posee unas especiales características que le posibilitan, lo mismo para dotar a la pintura de movimiento, que para investigar en sus imágenes persiguiendo una nueva fuente para la comprensión de la naturaleza viva. Bien sea por una u otra razón, un buen número de artistas e intelectuales, fundamentalmente rusos e italianos, se acercan al cine para desarrollar lo que se da en llamar películas futuristas. Entre sus directrices, promulgadas por Marinetti en 1909, figuran la de *terminar con el cine de reconstrucción histórica y liberarlo de su uso como medio de expresión hasta hacer de él un instrumento ideal para el Arte.*

En la intención de trasladar a la pantalla el tipo de comedia neurótica que triunfa en los cabarets teatrales, los cámaras Nikolai Toporkov y Alphonse Winkler junto a los pintores del *grupo rayonista,* deciden la creación de una pequeña productora, la Studio Filmoteka. Con ella surge *Drama v kabare futuristov nº 13,* de cuyo guión se encarga el poeta Valeri Briusov, siendo la dirección asumida por Vladimir Kassianov. Los personajes son interpretados por integrantes del grupo *La cola del asno,* entre los que figuran pintores de distintas vanguardias como Mikhail Larionov y Natalya Goncharova. Más que un film abstracto, se trata de una obra caricaturesca donde todo lo grotesco goza de especial protagonismo. Un experimento de intenciones paródicas que toma como referencia los films policíacos y de tesis, y cuyo resultado es un *pastiche* donde todo tiene cabida. Así, mientras el baile nos refiere directamente a *Afgrunden* de Urban Gad, su puesta en escena es abiertamente excéntrica.

Pese a no tener una distribución muy amplia, la película sorprende positivamente a muchos intelectuales de la época, entre los que adquiere naturaleza de auténtico manifiesto. Su influencia será recogida tanto por Arnaldo Ginna en su *Vida futurista* (1916), como por Anton Giulio Bragaglia en *Pérfido encanto (Perfido Incanto* 1918). La productora, sin embargo, no va a tener continuidad.

Kid's Auto Race / Kid Auto Races at Venice The Pest

Carreras sofocantes / Carreras de autos para niños / El plasta

D: Henry Pathé Lehrman. **G:** Henry Lehrman. **F:** Frank D. Williams, Enrique Juan Vallejo. **P:** Mack Sennett para Keystone Film Company. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 7 de febrero de 1914. **Dur:** 175 metros. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (vagabundo), Henry Lehrman (director), Frank D. Williams (cameraman), Billy Jacobs (muchacho), Charlotte Fitzpatrick (chica), Thelma Salter (chica), Gordon Griffith (muchacho).



Una carrera de coches infantiles tiene lugar en Venice (California). Un director de cine, auxiliado por su fotógrafo, se disponen a filmar el evento cuando un transeúnte que fuma un cigarrillo se pone delante de su cámara. Dándose cuenta de que está siendo filmado, el hombre mira repetidamente al tomavistas mientras pasea una y otra vez a izquierda y derecha.

La filmación recoge ahora a las personalidades presentes en la tribuna. Sentado debajo, el transeúnte se levanta y sigue a la cámara mientras ésta realiza una visión panorámica. El director del reportaje se ve obligado a salir al campo visual en varias ocasiones para apartar al pesado y evitar que estropee la filmación. Pero éste, lejos de darse por aludido, no pierde ocasión para seguir "chupando cámara".

Fotógrafo y director se sitúan ahora en la curva de la muerte. Hasta allí llega el pesado y otra vez se coloca delante del aparato. El director intenta explicarle que es una grabación y le pide por las buenas se retire para que ellos puedan hacer su trabajo. El hombre parece haber entendido esta vez e incluso hace ademán de marcharse, pero al poco vuelve a situarse en medio del campo visual. Alternando los buenos modos con los empujo-

nes, el director se desgañita tratando de hacer entender al hombre que no vuelva a aparecer, pero sus esfuerzos resultan siempre inútiles: ¡la cámara le gusta demasiado! Ahora, el pesado arroja su sombrero al aire para justificar su nueva salida a escena. En un momento, un coche le pasa rozando, pero eso tampoco parece desanimarle. Muy digno, el pesado se encara con el director que ha vuelto a empujarle. Al final, el transeúnte, enfadado, se acerca al objetivo de la cámara y le dedica unas muecas burlescas.

En mayo de 1913, la compañía británica de Fred Karno se encuentra en Filadelfia realizando por segunda vez una gira por los EEUU. En ella trabaja Charles Chaplin, un joven de corta estatura cuya vis cómica llama la atención de Mack Sennett, máximo responsable de la productora Keystone. Se da la cirscunstancia de que Ford Sterling, la estrella de la compañía, ha anunciado recientemente sus intenciones de abandonarles en breve. Por esa razón Sennett recomienda a los productores Kessel y Bauman «la contratación de ese tal *Chaffin* o como se llame». Poco después, Chaplin es puesto en nómina por la compañía con un sueldo de 250 dólares.

Pese a que su primer film, *Ganarse la vida / Charlot periodista (Making a Living,* 1914) es bastante bien acogido, Chaplin no queda muy satisfecho con el tipo de humor que desarrolla y, además, ¡odia las persecuciones! La idea para su siguiente película se inspira en una situación vivida por Chaplin dos años antes cuando, encontrándose de gira con la compañía de Karno en Jersey, un oficial se las arreglaba para estar siempre delante de la cámara. El film se rueda en la playa de Venecia (California), durante una carrera de coches infantiles y se completa en sólo tres cuartos de hora. Según el método de Mack Sennett consistente en trabajar casi sin argumento, la acción resulta improvisada en gran medida, siendo precisamente la espontaneidad y el elemento repetitivo, los ejes fundamentales de su fuerza cómica.

El realizador Henry Lehrman, apodado *Pathé* por haber trabajado en la productora francesa, firma este trabajo de *cine dentro del cine.* En un alarde de originalidad, el propio Lehrman y su fotógrafo Frank D. Williams aparecen en pantalla representándose a sí mismos filmando la carrera. Ante ellos, el pesado mimo se limita a colocarse frente a la cámara cinematográfica lo que impide a los cineastas realizar su trabajo. Por vez primera, Chaplin aparece vestido con un bombín, bigote corto, chaqueta ajustada, botas enormemente grandes, pantalones ajustados y un bastón. Este uniforme será adoptado por el vagabundo a lo

largo de su andadura cinematográfica, con la única variación de un aumento ostensible de talla de los pantalones.

El film consigue tan aceptación que un crítico llega a calificarlo como *la película más divertida jamás rodada.*

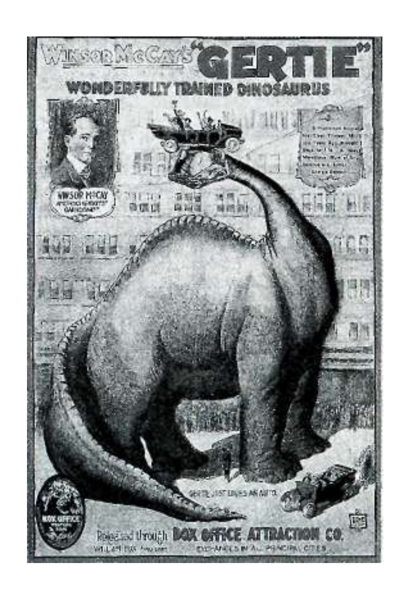
Gertie the Dinosaur / Gertie the Trained Dinosaur

Gertie, el dinosaurio

D: Winsor McCay. **G:** Winsor McCay. **F:** Winsor McCay. **Mon:** Winsor McCay. **Animación:** Winsor McCay, John Fitzsimmons. **Ay. D:** John Fitzsimmons. **P:** American Vítagraph Company. **E:** 8 de febrero de 1914. **Dur:** un rollo (7 min. aprox.). **País:** EEUU.
I: Dibujos animados, Winsor McCay, George McManus.

Winsor McCay, creador de *Little Nemo* y *Dreams of a Rarebit Fiend,* George McManus, autor de *Bringing of Father* y de *Let George do it,* el humorista Roy McCardeell y otros amigos, pasean en coche por la ciudad. El pinchazo de una rueda del vehículo hace que, mientras lo reparan, el grupo se anime a visitar el museo. Inspirado por el esqueleto fósil de un dinosaurio, McCay se apuesta una cena con McManus a que puede hacer revivir al animal gracias a los dibujos animados.

Después de seis meses de trabajo, McCay termina de dibujar la película. Cuando se están fotografiando los dibujos llama a McManus. En su despacho, McCay explica a su colega que ha hecho diez mil dibujos, cada uno un poco diferente del que le precede. Un esforzado ayudante se lleva varios de los dibujos para mostrárselos a McManus, pero se cae al trasportarlos. Durante la cena, McCay dibuja un dinosaurio sobre la pantalla. Sin embargo la apuesta era hacer ¡que la bestia se moviese! -le recuerda McManus.



McCay dibuja unas rocas y anuncia la aparición de un dinosaurio, de nombre Gertie, que debe hacer todo lo que él le diga. Le da la orden de salir y de componer una reverencia y, en efecto, Gertie sale de un brinco de la cueva y, tras comerse una piedra y un árbol, saluda a la audiencia. Gertie levanta su pata derecha como se le ordena y luego se distrae con una serpiente marina que sale del agua antes de levantar su otra pata. Cuando el dinosaurio abre su enorme boca hacia la pantalla, McCay le recrimina su acción. Gertie comienza entonces a llorar desconsoladamente y el dibujante le ofrece una calabaza para que olvide su disgusto. El dinosaurio accede a levantar su pata izquierda y luego devora el tronco del árbol.

Gertie parece asustarse al paso de un mamut llamado Jumbo, pero enseguida pierde el miedo y, agarrándole de la cola con su boca, arroja al pobre mamut al lago. Jumbo regresa nadando y lanza con su trompa una ducha de agua al dinosaurio. Gertie responde arrojándole una piedra al mamut en su huida y luego se tumba a dormir. Un lagarto con cuatro alas llama la atención de Gertie, quien sacia su sed bebiéndose toda el agua del estanque. El dinosaurio coge a McCay, que está vestido de domador, con su boca y depositándolo en su espalda, se lo lleva a dar un paseo.

Parece obvio que George McManus ha perdido la apuesta.

El personaje de *Gertie el dinosaurio* fue ideado por Winsor McCay para ilustrar los bocetos iluminados de su espectáculo de vodevil en 1909. Luego de dos positivas experiencias cinematográficas, *El pequeño Nemo (Little Nemo) y La operación de un mosquito (The Story of a Mosquito),* el dibujante cree llegado el momento de trasladar al simpático Gertie a la pantalla grande.

El propio Winsor McCay se encarga de realizar los dibujos del dinosaurio en papel de arroz, contratando para los fondos a su joven vecino John Fitzsimmons. Por vez primera, McCay emplea un método de animación conocido como *split system.* En vez de dibujar una acción en orden secuencial, realiza inicialmente el primer dibujo, luego el último, después el intermedio para finalmente intercalar los restantes. McCay aprende a economizar trabajo reutilizando ciertos dibujos para ciclos repetidos de acciones como gestos, respiraciones, etc. Pese a todo, McCay va a necesitar hasta 10.000 dibujos para completar el film. El realizador se vale de un viejo *mutoscopio,* aparato que le permite visionar los folios realizados antes de filmarlas, y modificar aquellas que no son de su agrado. Con ello logra una fluidez de movimientos

extraordinaria y plasma una cantidad de detalles sin precedentes en el mundo del dibujo animado.

El film alterna dibujos animados con imágenes reales ya que, aunque no resulte muy comercial, al dibujante le gusta aparecer en la película. Como si fuera un domador, McCay ayuda a ejecutar a Gertie varias de órdenes simples. Más que a un dinosaurio, la personalidad del protagonista asemeja la de un perro casero, rompiendo a llorar tras ser reñido por su creador.

El film se presenta el 8 de febrero de 1914 en el Palace Theatre de Chicago y consigue una gran popularidad. Se constituye en la pieza maestra de la animación hasta el momento, ensombreciendo a todas las películas anteriores mientras sirve de inspiración a una generación de animadores posteriores. Además, la obra marca el comienzo del desarrollo de la producción técnica. Entre 1918 y 1921, McCay retomará el personaje para la realización de *Gertie on Tour*.

The Squaw Man

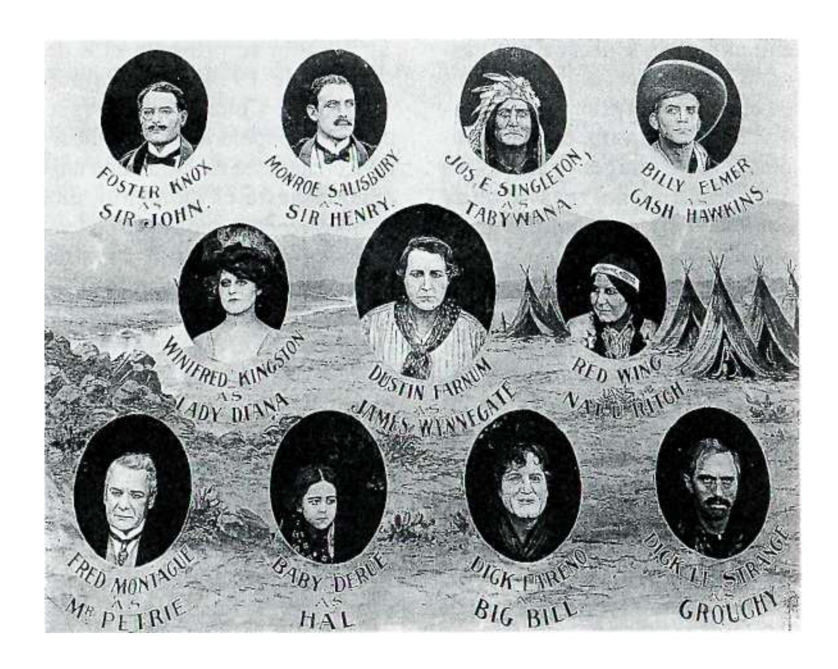
El mestizo / Casado con una india

D: Cecil Blount DeMille, Oscar C. Apfel. **G:** Cecil B. DeMille, Oscar C. Apfel, basado en la obra *The Squaw Man* de Edwin Milton Royle (1905). **F:** Alfred Gandolfi. **Mon:** Mamie Wagner. **D.A.:** Wilfred Buckland. **Ay.F:** Bert Longenecker. **P:** Cecil B. DeMille, Oscar Apfel para Jesse Lasky Feature Play Company. **Dis:** State Rights. **E:** 15 de febrero de 1914. **Dur:** 6 rollos. **País:** EEUU.

I: Dustin Farnum (capitán James Wynnegate / Jim Carston), Monroe Salisbury (conde de Kerhill), Winifred Kingston (Diana, condesa de Kerhill), señora A.W. Filson (la viuda lady Kerhill), Haidee Fuller (lady Mabel Wynnegate), Dick La Reno (Big Bill), Billy Elmer (Cash Hawkins), Foster Knox (sir John), Joseph E. Singleton (Tabywana), Fred Montague (señor Petrie).

El capitán de la Armada inglesa James Wynnegate y su sobrino Henry, Conde de Kerhill, están encargados de la custodia de los fondos de caridad, destinados a la ayuda de viudas de guerra. Ese dinero desaparece y Wynnegate descubre que el ladrón es su propio sobrino, así que asume deliberadamente la culpa y abandona precipitadamente Inglaterra en un velero mercante. Con ello, pretende dejar limpio el buen nombre de la familia y proteger a Lady Diana, la mujer de su sobrino, de la cual se ha enamorado. Un detective sale tras los pasos del capitán.

Durante la travesía, el barco arde. Afortunadamente, Wyn-



negate puede ser rescatado por un velero americano y conducido sano y salvo a Nueva York. Allí, el prófugo conoce a Big Bill con quien traba amistad, consiguiéndole salvar de las hábiles garras de una tanguista. Ambos parten hacia el Oeste y llegan a Wyoming. Wynnegate cambia su nombre por Carston y encuentra un peligroso enemigo en Cash Hawkins, un malvado ladrón de ganado. Carston rescata a una muchacha india, Nat-U-Ritch, que Cash tiene como prisionera. Cash está a punto de asesinar a sangre fría a Carston en la estación de ferrocarril, pero la india logra evitarlo disparando sobre el forajido al que da muerte. Luego, Nat cuida de Carston hasta que éste se restablece. Al enterarse que Nat esta esperando un hijo suyo, Carston se casa con la muchacha.

Lady Diana llega a Wyoming para informar a Wynnegate de importantes acontecimientos que le afectan directamente: «Durante una cacería, Henry ha encontrado la muerte, pero antes de fallecer ha confesado su autoría en el desfalco. Ahora, por derechos sucesorios, le corresponde a Wynnegate el condado de Kerhill». El sheriff se entera que Nat es la asesina de Cash Hawkins y ésta se suicida. Acompañado por su hijo mestizo y por Lady Diana, Wynnegate

regresa a Inglaterra donde ahora es el nuevo Conde de Kerhill.

Hijo y hermano de autores dramáticos, Cecil B. DeMille se relaciona desde muy joven con el ambiente teatral. Después iniciarse como actor en la compañía de David Belasco, uno de los autores escénicos más importantes en los EEUU, DeMille conoce a Jesse Lasky y ambos, junto a su cuñado Sam Goldfish (luego Goldwyn), fundan la Jesse Lasky Feature Play Company en 1913.

La nueva compañía decide adaptar a la pantalla la exitosa obra teatral *The Squaw Man,* un western pro-indio de inspiración primitivista. Centrados en la empresa, contratan a un actor conocido, Dustin Farnum, y transforman en estudio una granja abandonada en California, que han alquilado por 200 dólares. DeMille correaliza la película junto al experimentado Oscar Apfel, que se encarga de las secuencias de acción, mientras él centra sus esfuerzos en la dirección de actores con magníficos resultados. Rechazando los habituales telones pintados, DeMille opta por decorados auténticos con los que obtiene un espacio fílmico tridimensional. Además, regula el aprovechamiento de la luz natural y, mediante una especie de persianas, gradúa su intensidad hasta obtener de ella bellos efectos artísticos. El rodaje del film se realiza en Hollywood, una apartada zona de Los Angeles -que tan sólo unos años más tarde será mundialmente conocida-, mientras la secuencia del barco se filma en Isla Catalina. Pese a la inexperiencia de los productores, de graves dificultades técnicas surgidas durante el rodaje e incluso de acciones de sabotaje, el film está terminado en sólo 18 días. DeMille ha sabido adecuarse a las características propias del medio y la película lo agradece. Pero como consecuencia de la inexperiencia del equipo técnico, el film es impresionado en negativo inadecuado, lo está a punto de dar al traste con la producción. Afortunadamente, el problema se subsana trasladando las imágenes a otra película con la perforación adecuada.

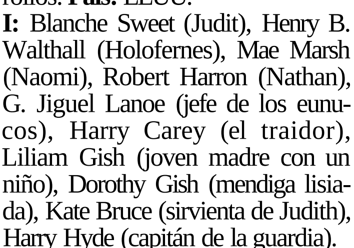
El film ve la luz el 15 de febrero de 1914. Tan sólo seis meses antes ha sido estrenada *Arizona* de Lawrence McGill, que puede considerarse como el primer western de largometraje. La película de DeMille resulta muy taquillera (recauda 244.700 dólares) y se hace inmensamente popular. El éxito permite al realizador ampliar su estudio y contratar a actores, guionistas, fotógrafos y diseñadores de primera categoría. El propio DeMille realizará dos versiones más de esta obra (*El prófugo)* en 1918 y 1931.

Judith of Bethulia

Judit de Betulia



D: David Wark Griffith. **G:** Grace A. Pierce, David Wark Griffith, basado en el poema y subsiguiente obra teatral *Judith of Bethulia* de Thomas Bailey Aldrich (1904), a su vez basado en el libro de Judit del Antiguo Testamento. **F:** G.W. Bitzer. **Mon:** James Smith. **T:** Frank Woods. **Ay. D:** William Christy Cabanne. **P:** American Biograph Company. **Dis:** General Film Company. **E:** 8 de marzo de 1914. **Dur:** 4 rollos. **País:** EEUU.



I: Blanche Sweet (Judit), Henry B. Walthall (Holofernes), Mae Marsh (Naomi), Robert Harron (Nathan), G. Jiguel Lanoe (jefe de los eunucos), Harry Carey (el traidor), Liliam Gish (joven madre con un niño), Dorothy Gish (mendiga lisiada), Kate Bruce (sirvienta de Judith), Harry Hyde (capitán de la guardia).

La ciudad de Betulia se esconde tras unas gruesas murallas en prevención del ataque de tribus enemigas. En la ciudad viven felices el joven Nathan, su amada Naomí, y la bella viuda Judit, respetada por todos. Pero el príncipe asirio Holofernes, dando cumplimiento a los planes del ambicioso Nabucodonosor de someter a los países del Este, llega hasta Betulia y toma los pozos de agua de las afueras. Entre los prisioneros capturados por los invasores se encuentra Naomí. Día y noche, los asirios golpean las murallas de la ciudad pero una encarnizada resistencia de los sitiados, les impide entrar en ella. Así las cosas, Holofernes opta por conseguir la rendición de la ciudad haciendo pasar hambre a los resistentes.

El sufrimiento de su pueblo entristece a Judit a quien, una visión del Señor, le hace ver los pasos que ha de seguir. Vestida con harapos y acompañada de su criada Marah, consigue llegar hasta el campamento asirio, donde tienen lugar desenfrenadas bacanales. Con la promesa de poner Judea en sus manos, Judit logra ser recibida por Holofernes. El príncipe queda

enseguida prendado de la belleza de la mujer y la instala en su tienda. Al conocer al toro de Asiria, también la mujer se siente atraída por él, pero se resiste a la pasión pecaminosa. Tras pedir fuerzas a Dios, Judit emborracha a Holofernes y cuando está dormido, le decapita. Judit recoge su cabeza y entra en la ciudad cuyos moradores están a punto de morir de hambre y sed.

Aprovechando el desconcierto de los capitanes de Asiria por la muerte de su príncipe, los guerreros de Betulia lanzan una ofensiva, ponen en fuga a los sitiadores y liberan a los prisioneros. Naomí y Nathan se encuentran de nuevo. El pueblo hebreo da gracias a Dios y Judit es aclamada por las calles.

Algunas de las ultimas obras italianas recientemente estrenadas en los EEUU, como *Quo Vadis?* de Enrico Guazzoni, o *Gli ultimi giorni di Pompei* de Eleuterio Rodolfi, han despertado el interés de David Griffith por el cine colosalista. En contestación, el realizador americano se embarca en la empresa de elaborar un largometraje inspirado en la Biblia, que va a constituir la obra más costosa de la Biograph hasta el momento.

Durante el rodaje del film, que combina los estudios Biograph en Nueva York con los exteriores de Chatsworth Park, todos los detalles son cuidados minuciosamente. Los impresionantes decorados, un muy acertado vestuario y cientos de extras en escena conforman una estética ciertamente colosalista que no llega a alcanzar, sin embargo, las cotas de pomposidad de las producciones transalpinas. Es su fuerte carga intimista la que eleva la cinta muy por encima de otras superproducciones. Griffith acierta a dibujar las emociones de sus personajes más allá del simple relato de los hechos. Blanche Sweet, una de las actrices favoritas de Griffith, realiza con su interpretación de Judit el papel de su carrera, debatiéndose entre la mística y el amor hacia Holofernes. El personaje de Sweet es, además, el encargado de proveer a la película de fuertes dosis de morbosidad y carga erótica.

Los problemas surgen cuando el presupuesto inicialmente previsto es rebasado con creces hasta alcanzar los 36.000 dólares y además, la Biograph considera que el film es inexplotable dada su enorme longitud. Entre Griffith y la productora se establecen diferencias insalvables que ponen punto final a su colaboración en octubre de 1913. Los problemas citados provocan el que el estreno de la película se retrase casi un año, teniendo lugar el 8 de marzo de 1914, cuando los largometrajes son ya habituales. Entretanto, el realizador ha firmado un contrato con

Harry Aitken, presidente de la Mutual Film Corporation por 52.000 dólares al año, que le asegura libertad creativa.

La película es distribuida en tres versiones de diferentes longitudes y logra un gran éxito comercial. Además, el film es un claro precedente de *Intolerance*, obra considerada por muchos historiadores como la fundamental de Griffith. En 1917, la película será reestrenado con el título *Her Condoned Sin* con nuevas escenas y subtítulos no incluidos en la primera versión.

Tess of the Storm Country

Tess en el país de las tempestades

D: Edwin Stanton Porter. **G:** Edwin S. Porter, B.P. Schulberg, basado en la novela *Tess of the Storm Country* de Grace Miller White (1909). **F:** Edwin S. Porter. **Ay. D:** David Hartford. **P:** Famous Players Film Corporation. **Dis:** State Rights. **E:** 20 de marzo de 1914. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.

I: Mary Pickford (Tessibel Skinner), W.R. Walters (Eider Graves), Olive Fuller Golden (Teola Graves), David Hartford (Daddy Skinner), Harold Lockwood (Frederick Graves), Lorraine Thompson (Myra Longman), Louise Dunlap (abuela Moll), Richard Garrick (Ben Letts), Jack Henry (Dan Jordan), Eugene Walter (Ezra Longman).

La costa de Lake Layuga es conocida como el país de las tormentas por su dura climatología. Allí viven Tessibel, una curtida joven cuya madre murió siendo una niña, con su padre, Daddy Skinner, que debe dedicarse a la pesca furtiva para ganarse la vida. Sorprendido cerca del cuerpo sin vida de un guardabosques, el infortunado Daddy es acusado de homicidio. Con el ánimo muy afectado, Tess conoce a Fredrick Graves, un guapo estudiante de teología que le enseña la Biblia. De ese modo, amando a Dios, la joven experimenta una fortaleza interior de la que antes carecía. El amable carácter de Frederick contrasta con el de su padre, Eider, un individuo intolerante que ansia la condena de Daddy por lo que éste representa.

La hermana de Frederick, Teola se emplea en casa de Dan Jordan y ambos se enamoran sinceramente. Teola se queda encinta y la pareja se plantea regularizar la situación cuando Dan muere víctima de un fuego. Teola ve en Tess su única posibilidad de amparo y tiene el hijo en su cabaña. Pero la madre cae enferma y Tess debe encargase del cuidado del bebé. En la creencia de que el niño es hijo de Tess, Frederick recrimina su actitud muy duramente y la comunidad

se muestra despiadada con ella. Pese a todo, la muchacha decide soportar la humillación antes que poner en peligro la delicada salud de Teola.

Cuando Tess acude a la iglesia a bautizar al niño sufre la pública denuncia de Eider. Teola, entonces, confiesa la verdad ante el estupor de todos. El estado de la mujer se ha agravado hasta tal punto que muere, así como su hijo. Presa de mil remordimientos, Frederick y Eider piden perdón a Tess. La muchacha es feliz finalmente cuando se descubre al verdadero culpable y su padre es puesto en libertad. Ella tiene ahora, con Frederick, el amor que siempre soñó.

Tras firmar un contrato con Adolph Zukor por 500 dólares a la semana, Mary Pickford, la que ha sido durante tantos años la actriz favorita de Griffith, encabeza desde el pasado año, el cuadro de actores de la Famous Players Company.

Considerando la comercialidad de los valores melodramáticos de *Tess of the Storm Country,* la famosa novela de Grace Miller White, Zuckor decide llevarla a la pantalla y encarga la dirección a Edwin S. Porter, realizador que con los años ha visto descender paulatinamente su enorme prestigio de antaño. El Primer tanto en la presente producción se lo apunta Porter al lograr que Pickford acepte interpretar a Tessibel Skinner, convenciéndole de que, pese a ser un papel bastante más dramático de los que habitualmente acostumbra a recrear, le ofrece amplias expectativas de luci-. miento.

Sin embargo, el veterano realizador, que también se ocupa de la fotografía, desaprovecha a propósito las características del medio y apuesta por una cámara estática, con la intención de no privar al espectador cinematográfico de las ventajas que, según él, ofrece el teatro. La historia no deja de ser un dramón desaforado, donde la pobreza, el fanatismo, el amor y el fervor cristiano, combinados en distintas concentraciones, conforman un apelmazado dramón de tintes masoquistas. Pese a todo, Pickford, sin dejar de dotar a su personaje de un profundo encanto, le provee de un fuerte temperamento, logrando una interpretación magistral que eleva la película por encima de otros filmes de similares características.

Estrenada el 30 de marzo de 1914, conoce un tremendo éxito que ayuda a estabilizar la can-era de Mary Pickford, cuyo salario asciende a 2.000 dólares semanales, y a hacer una estrella de Harold Lockwood. La película provoca el nacimiento de la Paramount, organización donde Zukor consolidará su control. El éxito del film propiciará una secuela en 1917 con Norma Tal-

madge en el papel principal. En 1922 Pickford, producida por su propia compañía, bajo la dirección de John S. Robertson, volverá a interpretar a Tessibel Skinner en un *remake* de la obra. En 1932 y 1960, Janet Gaynor y Diane Barker respectivamente, protagonizaran nuevas versiones del personaje.

The Perils of Pauline

Los peligros de Paulina / Las peripecias de Paulina



D: Donald Mackenzie, Louis Gasnier. **G:** George B. Seitz, Charles W. Goddard, Edward McManus, basado en el folletín de Charles W. Goddard publicado en el *Chicago Herald*. **F:** Arthur C. Miller, Joseph Dubray. **P:** Leopold & Theodore Wharton para Eclectic Film Company. Pathé. **E:** 23 de marzo de 1914. **Dur:** 20 episodios autónomos. **País:** EEUU.
I: Pearl White (Paulina Marvin), Grane Wilbur (Harry Marvin), Paul Panzer (el secretario Koerner), Donald Mackenzie (Blinky Bill), Edward José, Francis Carlyle, Eleanor Woodruff, Clifford Bruce, Sam Ryan, Jack Standing.

1.- *Trial by fire* (Prueba de fuego). El señor Marvin, padre adoptivo de Paulina, desea que ésta se case con su hijo Harry, pero la muchacha quiere vivir antes grandes aventuras. Al morir, Marvin lega la propiedad a su hijo; mientras, a Paulina le deja su fortuna, que será custodiada por su secretario Koerner, su hombre de confianza, hasta que contraiga matrimonio. Pero el tal Koerner resulta ser un villano sin escrúpulos que trata por todos los medios de que los bienes queden en sus manos. Paulina es colocada en un globo a la deriva y, luego, la dejan maniatada en una casa en llamas. Harry logra rescatarla en ambas ocasiones.

2.- *The Goddes of the Far West* (La diosa del lejano Oeste). Secuestrada por unos pistoleros a expensas de Koerner, Paulina es abandonada en una cueva de la

que logra evadirse. Encontrada por los sioux, es aceptada en la tribu como una diosa. Más tarde, para probar su inmortalidad, los indios desprenden una enorme piedra desde lo alto de la colina dirigida hacia ella. Cuando la piedra va a aplastarla, Harry la salva cogiéndola con un lazo.

3.- *The Pirate Treasure* (El tesoro del pirata). Contratado por Koerner, un hombre finge conocer el lugar donde se esconde un tesoro pirata. Paulina insiste en ir a recuperarlo. Harry, que se ha infiltrado en la tripulación como marinero, descubre una bomba en el barco donde se encuentran. La pareja salta al agua poco antes de que haga explosión siendo recogidos por un transatlántico.

4.- *The Deadly Turning* (El viraje mortal). Paulina participa con Harry en una carrera de coches de motor. Koerner manda a un secuaz arrojar objetos punzantes al paso de su vehículo pero, con pericia, la pareja esquiva las dificultades resultando finalmente ganadores.

5.- *A Watery Doom* (Una condena acuosa). Unos gitanos contratados por Koerner llegan disfrazados de bomberos y secuestran a Paulina y a Harry. Los encierran en un sótano que comienza a inundarse. La pareja logra escapar por el agujero de la chimenea.

6.- *The Shattered Plane* (El avión estrellado). Koerner convence a Paulina para participar en una exhibición de aeroplano. El coche de la muchacha se estropea y llega tarde a la prueba. Justo a tiempo para ver cómo el avión, que ha sido manipulado por el secretario, se estrella.

7.- *The Tragic Plunge* (La zambullida trágica). El teniente Summers accede a enseñar su submarino a Paulina. Una red de espías al mando de Mlle Yagow ha saboteado el aparato. Paulina sale a flote a través de un tubo de torpedos. Un buzo ata un cabo al submarino que es izado a la superficie y la tripulación logra salvarse.

8.- *The Serpent in the Flowers* (La serpiente entre las flores). Harry rescata a Paulina de un campamento gitano donde éstos la tienen secuestrada. Una gitana resentida envía un cesto de flores con una serpiente pero Harry lo advierte a tiempo. Paulina participa en una carrera de caballos. Su animal, que ha sido drogado a instancias de Koerner, tropieza con un obstáculo. Inconsciente tras el golpe, Paulina se recupera poco a poco.

9.- *The Floating Coffin* (El ataúd flotante). La barca de Paulina es agujereada por Koerner. La muchacha llega hasta un barco sin sospechar que la Armada lo utiliza como blanco de tiro. La joven se vale de su perro Rusty para mandar un mensaje. Descubierto por el ca-

pitán, Koerner le ataca pero en la pugna cae por la borda y se ahoga. A su regreso, Paulina promete finalizar su vida de aventuras para consagrarse a Harry para siempre.

(Esta sinopsis está basada en la versión en nueve episodios que circula en la actualidad).

El éxito que la compañía Selig ha obtenido con el serial protagonizado por Katlyn Williams, provoca que el resto de las productoras se lancen a la elaboración de seriales en un intento de aprovechar el filón. Mientras la Edison pone en pantalla *The Active life of Dolly of the Dailies,* que interpreta Mary Fuller, la Ecleptic, sucursal de Pathé en los EEUU, apuesta por otra muchacha, Pearl Fay White, que trabaja con ellos como actriz desde hace tres años.

Los episodios se ruedan en los modernos estudios de Jersey City que la Pathé ha construido hace dos años y en ninguno de ellos van a escatimarse altas dosis de acción ni situaciones espectaculares, con lo que el interés del publico está asegurado. Aunque el presupuesto disponible es más bien bajo y el argumento, que resulta bastante simple, es repetido una y otra vez, nada de eso importa. Su secreto reside en una dinámica puesta en escena, llena de persecuciones rocambolescas y eventos inverosímiles de los que la intrépida Pearl White sabe escapar siempre en el último instante. Las proezas de esta rubia de ojos oscuros incluyen caerse por un precipicio, estar a punto de ser picada por una serpiente, quedar atrapada en una casa en llamas o saltar desde donde haga falta. El vitalismo y audacia de Pearl resultan tan contagiosos que los espectadores descubren en el riesgo un nuevo placer que degustar. Tampoco falta el suspense ya que, aunque cada episodio desarrolla una historia independiente, todos finalizan con un signo de interrogación, garantía de que nuevos peligros esperan a la joven aventurera en los próximos capítulos.

La serie se estrena el 23 de marzo de 1914 y dura hasta el 26 de diciembre del mismo año. Se establece un premio en metálico para los espectadores que descubran ciertos misterios de la trama y las aventuras se pueden seguir tanto en los periódicos de la cadena Hearst como en la pantalla. La popularidad de Pearl White alcanza límites increíbles, solamente equiparables a los de Mary Pickford. Surgirán numerosas competidoras como Mary Fuller, Ruth Roland, Helen Holmes, Juanita Hansen, Helen Gibson, Rosemary Tebb, June Caprice, todas ellas excelentes pero con un problema... ¡no son Pearl!

The Battle at Elderbush Gulch

La batalla de Elderbush Gulch

D: David Wark Griffith. **G:** David Wark Griffith, basado en una historia propia. **F:** Billy Biltzer. **P:** Biograph Company. **E:** 28 de marzo de 1914. **Dur:** 2 rollos. **País:** EEUU. **I:** Mae Marsh (la huérfana), Robert Harron (marido recién casado), Lillian Gish (su esposa), Kate Bruce (colono), Walter Chrystie Miller (otro colono), Alfred Paget (el tío de las huérfanas), Charles Hill Mailes (el dueño del rancho), Harry Carey, Del Henderson, Lionel Barrymore.



Las circunstancias obligan a dos niñas huérfanas a abandonar su casa para ir en busca de un tío suyo que piensa acogerlas a su lado. En la diligencia que les lleva de camino viaja también un joven matrimonio con su bebé. Al llegar al pueblo, las niñas son recibidas por su tío, que las besa cariñosamente y las lleva hasta la cabaña que comparte con otros colonos. Pero el dueño de la cabaña, al darse cuenta de que las niñas trasportan a dos perritos en su cesta, se niega terminantemente a admitir a los animales en su casa. Mientras, en su campamento, los indios tocan los tambores en son de fiesta al tiempo que cantan y bailan una danza tribal.

Por la noche, las dos niñas se acuestan tristes ya que sus cachorros reposan fuera de la cabaña. La mayor, sigilosa, sale a recogerlos y, encontrado la cesta vacía, decide ir en su busca. Los perritos han sido recogidos por dos indios quienes, siguiendo un ritual religioso, se disponen a sacrificarlos, momento en el que llega la niña y se lanza sobre ellos para evitarlo. Un colono que presencia la escena interpreta que la niña está siendo atacada y dispara sobre el indio matándolo. La víctima resulta ser el hijo del jefe de la tribu y, ante tal afrenta, la comunidad piel roja planea su venganza.

Tambores de guerra resuenan por todo el territorio poco antes del comienzo de las hostilidades. El ataque de los indios sorprende a los ciudadanos. El padre del bebé, que había dejado

un momento a su hijo al cuidado de un colono, es herido antes de que pueda recuperarlo. Al enterarse de lo ocurrido, su esposa se desespera buscando a su pequeño y en ese estado de excitación alcanza la cabaña. Allí también se encuentra la huérfana mayor quien, al ver desde la ventana al bebé llorando en los brazos de un hombre muerto, sale a recogerlo. La muchacha se esconde luego, junto a su hermana y los dos cachorros, en un arcón de la cabaña. Los colonos marchan a pedir auxilio a las tropas, las cuales, por el camino, recogen al joven padre. Su llegada a la caba--a logra salvar en el último momento a los colonos allí refugiados. La joven pareja se abraza al reunirse de nuevo y su felicidad es completa al ver salir del arcón a las dos huérfanas con su bebé sano y salvo.

El western es, sin duda, uno de los géneros cinematográficos que mejor domina el polifacético realizador David Griffith. De entre sus numerosísimas incursiones en él, nos atrevemos a destacar como más importantes, *En el viejo Kentucky (In Old Kentucky,* 1909), *Los dos hermanos (The Two Brothers,* 1910), *La última gota de agua (The last Drop of Water,* 1911) o *La matanza (The Massacre,* 1912).

The Battle at Elderbush Gulch pone de manifiesto la predilección de Griffith por el tema épico, alimentado a través de varias historias paralelas que aportan una gran fluidez narrativa. La película, cuya acción se ambienta en el salvaje Oeste, posee una sorprendente puesta en escena en la que destaca la impresionante batalla final. Con un vigoroso sentido de lo visual, el realizador alterna planos generales, con otros cortos y medios, todos encuadrados desde el ángulo preciso, lo que permite además el seguimiento de la acción al detalle.

En un afán por autentificar el espectáculo, se recurre a la asesoría técnica de militares expertos que aportan su valiosa experiencia. En esa misma línea se inscribe la plasmación de la violencia un tanto desmedida que exhiben las imágenes del combate final, subrayadas en todos sus detalles por la voluntad realista del fotógrafo Billy Biltzer. No obstante, Griffith huye de planteamientos maniqueos y exonera a los indios de la responsabilidad única del hecho que desemboca en la matanza final. Todo parte de un incidente banal y va a ser el atolondramiento del personaje que interpreta magníficamente Mae Marsh, el que desencadene toda la serie de acontecimientos.

El realizador cuenta en esta ocasión con más del doble de metraje respecto a anteriores producciones, con lo que puede aplicar y mejorar sus propias estruc-

turas narrativas de *sitio* y *salvamento en el último minuto*. No se olvida de introducir el toque melodramático, representado por la separación de los jóvenes esposos y la pérdida de su bebé. Toda una obra maestra que supone un nuevo éxito para Griffith.

The Spoilers
Los salteadores

D: Colín Campbell. **G:** Lanier Barlett, basado en la novela *The Spoilers* de Rex Beach (1906) y en la obra homónima de Rex Beach y James MacArthur (1907). **F:** Alvin Wyckoff, Harry W. Gerstad. **D.A.:** Edward M. Langley. **M:** Robert Stronach. **Ay. D:** Al Green. **P:** William N. Selig para Selig Poliscope Company. **Dis:** State Rights. **E:** 11 de abril de 1914. **Dur:** 9 rollos. **País:** EEUU.
I: William Farnum (Roy Glenister), Kathlyn Williams (Cherry Malotte), Thomas Santschi (Alex McNamara), Bessie Eyton (Helen Chester), Frank M. Clark (Dextry), Jack F. McDonald (Slap Jack), Wheeler Oakman (The Broncho Billy Kid, alias Drury), N. MacGregor (juez Stillman), William H. Ryno (Struve), Marshall Farnum (abogado Bill Wheaton).

En Alaska, mientras los buscadores de oro deben sufrir muchas penurias en sus intentos de encontrar el ansiado metal, los especuladores no escatiman



artimañas para asegurarse las ganancias de los primeros. Dos honrados mineros, Roy Glenister y su compañero Dextry, son propietarios de la más rica mina de Alaska. Durante el invierno, ambos parten hacia los EEUU, después que Glenister haya llegado a un acuerdo con la bella bailarina y dueña del saloon de juego Cherry Malotte.

En Washington, el comisionado del oro Alex McNamara insiste en mandar al corrupto juez Stillman a Nome con la intención de apropiarse de las propiedades de las minas de Alaska. Cuando el juez cae enfermo, McNamara manda a su inconsciente sobrina Helen Chester con unos importantes documentos a Alaska. Durante el viaje, la muchacha conoce a Glenister y entre ambos surge enseguida una mutua atracción.

Mientras Cherry ama en secreto a Roy Glenister, éste parece tener sólo ojos para Helen. A su vez, el croupier, Broncho Kid, que también se ha enamorado de Cherry, es encargado de desarrollar el plan para poder embargar a Glenister la Mina Midas. Al poco tiempo, Glenister es arrestado bajo la acusación de asesinato del *marshall* del pueblo. Siguiendo los pérfidos planes de McNamara, los derechos de Roy Glenister a la Mina Midas son puestos en duda y tanto él como Cherry Malotte pasan a ser son sospechosos ante la ley. El objetivo de McNamara parece cumplido hasta que Glenister y Dextry, con la ayuda del abogado Bill Wheaton, logran esclarecer la verdad, precipitan el arresto de los conspiradores y consiguen que se atiendan sus derechos reales sobre la mina.

Habiendo obtenido el control sobre la mina, Glenister se entera por Broncho Kid de la maquinación urdida contra él por McNamara. Kid, que resulta ser un hermano perdido de Helen, es asesinado tras su confidencia. Una sangrienta pelea a puñetazos enfrenta a Glenister y a McNamara de la que resulta ganador el primero. Finalmente, cuando Cherry descubre que Roy Glenister nunca ha estado realmente enamorado de Helen, se reúne con él. Los dos se confiesan mutuamente su amor.

Al igual que a la mayor parte de los productores norteamericanos, la exitosa distribución de *Queen Elizabeth* en los EEUU hace comprender a William Selig el esperanzador futuro que aguarda a las películas de larga duración. Decidido a sumarse a la moda, Selig elige *The Spoilers,* la popular novela de Rex Beach, como film inaugural en la producción de largometrajes de su compañía. Su realización es encargada a Colin Campbell, en cuya filmografía destacan filmes de la talla de

Cinderella (1911), *Monte-Cristo* (1912), o *The Coming of Columbus* (1912).

El argumento de su nueva película refiere la pugna habida en Alaska entre prospectores de oro y especuladores. Esta temática de enfrentamientos adquirirá enorme protagonismo en el posterior desarrollo del western como género. Haciendo gala de un realismo de sorprendente crudeza, *The Spoilers* provoca el que a su lado, los filmes producidos por Thomas H. Ince parezcan idealizados o meras abstracciones de la realidad. Aquí, los actores interpretan con una naturalidad fuera de lo común; preocupándose más por evitar las balas durante el tiroteo que de dar siempre la cara a la cámara; además, los golpes durante las peleas son auténticos. La ciudad minera es un tremendo cenagal rodeado de madera, y las balas dejan huella en las paredes. Algo tan lógico como lejano a los patrones cinematográficos entonces imperantes. «¡Esto sí es cine moderno!» señala un cronista de la época.

Con su enérgica realización, Campbell aporta innovaciones técnicas y estilísticas. Es de destacar el aluvión de ángulos y contra-ángulos con los que nos obsequia en más de una ocasión. Bien es cierto que un sobrecargado guión, plagado de personajes y situaciones, llega a deslucir un tanto la historia, pero un hábil montaje recupera para el film el ritmo preciso hasta hacerlo parecer adelantado a su tiempo.

Después de una *première* en el Orquestra Hall de Chicago, el 25 de marzo de 1914, su estreno, el 11 de abril de 1914 en Nueva York, que sirve además para inaugurar el nuevo Strand Theatre, es seguido de un éxito clamoroso tanto de crítica como de público. Esto hace que, dos años más tarde, Selig presente una nueva edición con secuencias añadidas, lo que incrementa su longitud hasta 12 rollos. De entre las numerosas versiones realizadas posteriormente, destaca la interpretada por John Wayne y Randolph Scott en 1942.

Cabina
Cabiria

D: Piero Fosco (Giovanni Pastrone). **G:** Piero Fosco (Giovanni Pastrone), inspirado libremente en la novela de Emilio Salgari. **F:** Segundo de Chomón, Giovanni Tomatis, Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Cario Franzeri. **E.E.:** Segundo de Chomón. **Dec:** Camillo Innocenti, Luigi Borgnono. **Ves:** Giovanni Pastrone. **M:** Giocondo Fino, Ildebrando Pizzetti di Parma, Manlio Mazza. **R:** Giovanni Pastrone,



Gabrielle D'Annunzio. **P:** Giovanni Pastrone para ítala Film (Turín). **E:** 18 de abril de 1914. **Dur:** 4.500 metros (247 min. aprox.). **País:** Italia.
I: Letizia Quaranta (Cabina), Italia Almirante Manzini (reina Sofonisba), Luigi Chellini (Escipión), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste, el esclavo), Raffaele Di Napoli (Bodastoret, propietario de la taberna), Emilio Vardannes (Aníbal), Edoardo Davesnes (Asdrúbal), Dante Testa (Karthalo), Enrico Gemelli (Arquímedes).

Primera parte. En la Roma de la segunda guerra púnica. Cabiria es una niña de una noble familia romana que vive con su hermano Batto en Sicilia. Ajeno a las plegarias de los lugareños, el volcán Etna entra en erupción, sembrando la destrucción a su paso. Cabiria es salvada del fuego con su nodriza Croessa, huyendo juntas.

Segunda parte. Mezcladas entre un grupo de esclavos, las dos mujeres son raptadas por unos piratas fenicios y vendidas al sumo sacerdote Karthalo en el mercado de Cartago. Por intentar ayudar a la niña, Croessa es brutalmente azotada hasta ser dada por muerta. Cabiria se dispone a ser sacrificada ante el Dios Moloch, cuando es salvada por Fulvio Axila, un patricio romano, y su servidor, el gigante Maciste, que han sido avisados por Croessa.

Tercera parte. Al frente del ejército cartaginés, Aníbal atraviesa los Alpes y marcha sobre Roma. Fulvio, Maciste y Cabiria

son traicionados. Fulvio logra escapar pero Maciste y Cabina son capturados por Sofonisba, la hija del general Asdrúbal, que está enamorada del rey nubio Massinissa. Sofonisba conduce a Cabiria a su palacio tomándola como su sirvienta, mientras a Maciste le manda encadenar a una gigantesca piedra.

Cuarta parte. En Siracusa, la flota romana es destruida por un mecanismo ideado por Arquímedes.

Pasan diez años, Massinissa se ha visto despojado de su reino por Silax, el rey de Cirta y se ha unido a los romanos. En Cartago, Sofonisba es entregada en matrimonio a Silax, al que no ama. Fulvio vuelve a entrar en Cartago como espía y ayuda a Maciste a escapar. Cabiria sigue siendo la sirvienta de Sofonisba en la corte de Silax, pero Massinissa entra victorioso en la ciudad y los libera. Escipión pide a Sofonisba como prisionera. En lugar de entregarla, Massinissa la deja tomar un veneno. Fulvio y Cabiria logran reunirse finalmente y la victoria de Roma es total.

Desde hace unos años, la cinematografía italiana sostenía el liderato del mercado mundial, privilegio fundamentado en el impacto de su cine colosalista, del que ha hecho sello de la casa. Uno de sus últimos grandes éxitos, *Quo vadis?* de Enrico Guazzoni, anima a la ítala Film de Giovanni Pastrone -quien ya dirigiera en 1910 *La caída de Troya (La cadutta di Troia)-,* a embarcarse en una superproducción aún mayor. El argumento es encargado al escritor más célebre del país, Gabriele d'Annunzio quien, por 50.000 liras, confecciona un texto de tres páginas que será el germen del film. Razones comerciales aconsejan otorgarle la autoría del film si bien su labor en el mismo se limita a redactar unos ampulosos intertítulos.

Portador de un discurso inscrito en la misma línea de intervencionismo colonial, propio del gobierno del país, el film no descuida ningún elemento que pueda contribuir a añadirle espectacularidad. El rodaje se realiza en Turín, Túnez, Sicilia y en los Alpes. Se elaboran impresionantes decorados y se cuenta con la participación de miles de extras. Además de integrar perfectamente todo este conjunto, Pastrone, que firma Piero Fosco, utiliza su maestría para aliviar la densidad de la historia. Escenas como las de la batalla de Siracusa, el paso de Aníbal por los Alpes y, sobre todo, la del Templo de Moloch, con la colosal efigie de bronce donde Cabiria va a ser sacrificada, resultan únicas y fascinantes. El gran aporte técnico de Segundo de Chomón posibilita el empleo, por primera vez en estudio, de complicados *travellings* y

movimientos de grúa -aquí llamados *carello*-, que ponen de manifiesto la profundidad de los decorados. Aunque en la historia no faltan los anacronismos y la mayoría de los personajes carecen de relieve, -sólo se salva el de Maciste que interpreta un hercúleo descargador de muelle llamado Bartolomeo Pagano-, el film alcanza sobradamente sus objetivos.

La película, que ha costado una fortuna (1.250.000 liras), se estrena en Turín el 18 de abril de 1914 con un acompañamiento musical que ha compuesto Ildebrando Pizzetti. Pese a verse eclipsada en cierta medida por el estallido de la Gran Guerra, su éxito es mundial y supone un jalón fundamental en la evolución del film de gran espectáculo y del cine en general.

Nemye Svideteli

Testigos silenciosos

D: Evgeni Bauer. **G:** Alexander Voznessenski. **F:** Boris Zavelev, Kurt Bauer. **Dec:** Evgeni Bauer. **R:** Neil Brand (1989). **P:** Alexander Kanjonkov. **E:** mayo de 1914. **Dur:** 1.245 metros (60 min. aprox.) **País:** Rusia.
I: Dora Chitorina (Nastia, la doncella), Alexander Kheruvimov (el portero, su abuelo), Alexander Chargonin (Pavel Kostritsin), Elsa Kriuger (Ellen, la novia de Pavel), Andrei Gromov (el lacayo vecino), Viktor Petipa (barón von Rehren).

Hasta una mansión señorial de la ciudad llega un forastero. El hombre busca a su esposa Variusha, que trabaja allí como doncella y pretende regresar con ella al pueblo, alegando que sus hijos necesitan la presencia de su madre. Pero la señora de la casa no parece dispuesta a prescindir de parte de su servicio y desestima las súplicas del marido. El forastero expone su contrariedad al viejo portero cuando Nastia, la comprensiva nieta de éste, se ofrece como sustituía de Variusha. El hijo de la señora, Pavel Kostritsyn, sintiéndose atraído por la juventud de Nastia, apoya la idea y Variusha logra así regresar con su marido a su pueblo.

Durante una fiesta, la coqueta Ellen acepta gustosa el cortejo del barón von Rehren ante la desesperación de su novio Pavel. Muy deprimido, Pavel se mete en cama y se hace visitar por el médico. Informada de su estado, Ellen se presenta de mala gana en su casa y allí mismo **se** cita con su amante, el barón. La dulce Nastia es sensible al sufrimiento de su señor y termina por corresponder a sus atenciones. Sin embargo, cuando el barón

decide romper con Ellen, ésta vuelve con Pavel quien le recibe con los brazos abiertos. La noticia del compromiso de boda es mal recibida por la madre de Pavel, quien no tiene precisamente un muy buen concepto de Ellen.

Tras la boda, Nastia sorprende una escena amorosa de Ellen con el barón y, haciendo primar su corazón a su condición, exige al barón que salga de la casa. La astuta Ellen convence a Pavel para mudarse de domicilio con lo que se libra tanto del problema que Nastia representa para sus actividades, como de la molesta presencia de su suegra. Nastia y su abuelo se quedan solos, testigos silenciosos de unas vidas poco edificantes.

Hombre de vasta cultura, el moscovita Evgeni Frankisevich Bauer es miembro destacado en los círculos artísticos de su país, siendo uno de los primeros en ver en el cine un medio de expresión específico y en confiar en sus posibilidades. Después de trabajar como diseñador para Alexander Drankov hace lo propio para Kanjonkov dejando, en ambas productoras, constancia de su sentido estético con sus refinados decorados y sugerentes atmósferas. La experiencia obtenida con directores de la talla de Vladimir Gardine, Piotr Tchardynine y Alexandre Ouralsky le vale a Bauer un brillante debut como realizador con *El secreto del profesor Insarov (Tajna portreta professora Insarova)* en 1913. Unos meses después rueda la notable *El jorobado K (Strashnaia mestgorbuna K*, 1913).

Con *Nemye Svideteli* se pone de manifiesto la influencia que ejercen en Bauer los melodramas mundanos italianos y todavía más, algunas obras del cine escandinavo. En la película se conjugan con acierto tanto el apasionamiento y las maneras estéticas que ofrece *Ma l'amor mio non muere* 1913 de Mario Caserini, como la capacidad de penetración psicológica y elementos de crítica social presentes en *Ingeborg Holm* 1913 de Víctor Sjöström. El resultado es una obra mórbida y crepuscular, donde Bauer, auténtico príncipe del decadentismo, demuestra una maestría formal fuera de lo común. La belleza de los decorados, que surgen a manera de las pulsiones de los personajes, es realzada por una iluminación sugerente, llena de cuidadas angulaciones y una sabia utilización de la profundidad de campo. Un conjunto perfecto, tan inusualmente cinematográfico, que casi no necesita de rótulos explicativos para su desarrollo y donde Bauer, logra convertir un elegante drama social en una fantasía mística.

También es visible el esfuerzo de Bauer en la dirección de actores y en su enfoque eminen-

teniente moderno. La figura del portero, tan acertadamente interpretada por Alexander Kheruvimov, será copiada descaradamente por Emil Jannings para su personaje en *El último (Der Letzte Mann* 1924) de Friedrich W. Murnau.

Maudite soit la guerre / Le moulin maudit
Maldita sea la guerra

D: Alfred Machin. **G:** Alfred Machin. **F:** Jacques Bizeuil, Paul Flon. **P:** Pathé Belgique B.C.F. **Dis:** Pathé Frères. **E:** 29 de mayo de 1914. **Dur:** 1.050 metros (55 min. aprox.). **País:** Bélgica.
I: Baert (Adolphe Hardeff, el aviador extranjero), Suzanne La Berni (Lydia Modzel, su enamorada), Albert Hendricks (Sigismond Modzel, el hermano de Lydia), Fernand Crommelynck (señor Modzel), Nadia d'Angély (señora Modzel), Henri Goidsen (teniente Maxim, el segundo enamorado de Lydia), Lucien Mussière, Zizi Festerat, Jane Tony, Georges Etienne.

Las familias Modzel y Hardeff comparten desde tiempo una buena amistad pese a pertenecer a países diferentes. El joven Adolphe Hardeff es aviador y acude a participar en una demostración al país vecino donde es cordialmente recibido por el hijo de los Modzel, Sigismond. Éste presen-



ta a Adolphe a sus colegas oficiales con los que convive en alegre camaradería. Entre Adolphe y Huguette, la hermana de Sigismond, surge pronto una mutua atracción. Pero la declaración de guerra entre sus naciones modifica bruscamente esa idílica situación. Los oficiales amigos de Sigismond esquivan ahora la mirada de Adolphe y la tensión es manifiesta. En su despedida, el joven entrega a su enamorada una foto suya con la leyenda «Maldita sea la guerra» y ella le da un medallón con un trébol de cuatro hojas.

Iniciadas las hostilidades, Adolphe recibe orden de bombardear el parque aéreo del enemigo. El caprichoso destino quiere que Sigismond sea designado para repeler el ataque. En el combate, el avión de Adolphe resulta tocado y éste, tras un aterrizaje de emergencia, encuentra refugio en un molino. Viéndose cercado, el piloto quema los papeles oficiales y responde con su arma desconociendo la identidad de su atacante. Sigismond es herido mortalmente. Poco después, el oficial Maxime lanza un ataque al molino que queda destruido. Bajo sus restos, es retirado el cuerpo sin vida de Adolphe y depositado al lado del de Sigismond. A Maxime le llama la atención el medallón con el trébol y lo recoge.

Maxime cumple con la desagradable labor de informar a la familia Modzel de la muerte de su hijo y consuela a Huguette por quien se siente atraído. Pero, mientras ambos pasean por el campo, la muchacha descubre con estupor el medallón que un día ella le regalara a Adolphe. Al comprobar que su pretendiente ha intervenido indirectamente en la muerte de sus dos seres más queridos, le abandona. Profundamente deprimida, Huguette piensa en quitarse la vida pero finalmente encuentra refugio a su desesperanza en un convento. Con la mirada perdida, la muchacha afronta un futuro que ya nada puede ofrecerle.

Después iniciarse como operador para la Pathé en 1905, Alfred Machín aborda el campo de la realización completando una interesante obra que tiene su culminación en espléndido poema campesino *La Fille de Delft.* Tan sólo unos meses de que se haya desplazado a África para la filmación de varios documentales y películas de caza, y profundamente influido por la tensión político-social que vive el viejo continente, Machín regresa a casa para rodar *Maudite soit la guerre*, que va a convertirse en el primer film pacifista de la historia del cine.

Mientras la Pathé Belgique se preocupa de proveer a la producción de todo el capital necesario, sin escatimar en gastos, la

propia Armada belga colabora proporcionando a la misma un gran número de material bélico en armas, cañones, coches y aviones. Todo ello va a redundar en una gran puesta en escena. Lejos de dejarse desbordar ante esta profusión de medios, Machín sabe aportar a la película expresivos movimientos de cámara, haciendo a los personajes dominadores del espacio fílmico, y dota a la obra de imágenes de una plasticidad depurada, contribuyendo con ello a enriquecer la sintaxis del medio cinematográfico. Las escenas aéreas resultan especialmente espectaculares, anticipando al importante papel que ha de jugar la aviación en la Gran Guerra.

No obstante, todo el derroche visual contenido en la película no supone sino la envoltura sobre la cual Machín dispone su desgarrador grito antibelicista. Un clamor que, en su anhelo de resultar universal, lleva al realizador a ubicar su relato en países imaginarios. Los errores de la guerra, siempre propiciada por la fantasía de dos jefes que lanzan a los pueblos el uno contra el otro, son mostrados en toda su elocuencia. Cadáveres aplastados, uniformes manchados de sangre y barro, cuerpos yacentes que tan sólo horas o días antes eran jóvenes llenos de vida y ánimo, proyectos y recuerdos. Entre tanto horror, la relación entre los jóvenes enamorados, pertenecientes a los dos países en conflicto, es el soporte de un mensaje repleto de fatalidad y desesperanza. La escena del bosque de Soignes, cuando la muchacha cree enloquecer, resulta un buen ejemplo de ello.

Estrenada el 29 de mayo en el Omnia Pathé de París, permanece en cartel hasta el 4 de junio. El asesinato del archiduque Francisco-Fernando en Sarajevo el 28 de junio, desencadenará el inicio de la Gran Guerra, y el film de Machín, con su mensaje pacificador, será prontamente relegado al olvido.

The Avening Conscience / Thou Shalt not Kill

La conciencia vengadora

D: David Wark Griffith. **G:** David Wark Griffith, basado en los cuentos *The Tell-Tale Heart* (1843), *The Pit and the Pendulum* y el poema *Annabel Lee* (1849) de Edgar Allan Poe. **F:** Billy Bitzer. **Mon:** James E. Smith, Rose Richtel. **M:** Samuel L. Rothapfel *Roxy*. **Ay. F:** Karl Brown. **P:** David Wark Griffith para Majestic Motion Picture Company. **Dis:** State Rights; Mutual Film Corporation; Western Import Company. **E:** 2 de agosto de 1914. **Dur:** 6 rollos. **País:** EEUU.

I: Henry B. Walthall (el sobrino), Blanche Sweet (Annabel, su novia),



Josephine Crowell (la madre de Annabel), Spottiswoode Aitken (el tío), George Siegmann (el italiano), Ralph Lewis (el detective), Mae Marsh (la sirvienta), Robert Harron (el tendero). Donald Crisp (extra), George A. Berranger.

Una familia adinerada disfruta en su mansión del placer del ocio. Mientras los ricos celebran una reunión, el servicio trabaja a gran ritmo para que no les falte de nada.

Un escritor de prestigio y hombre ya de cierta edad, ha preparado concienzudamente a su sobrino para que pueda seguir sus pasos. Hombre testarudo, el escritor considera inadecuada a la novia de su pupilo y le exige que rompa con ella bajo la amenaza de desheredarlo. Con gran pesar de su corazón, los novios se ven obligados a poner fin a su relación. Muy deprimido, el sobrino inicia la lectura de la novela de Poe *El corazón delator,* y con ella empieza a tomar conciencia de una pulsión normalmente oculta pero a la vez tan inherente al hombre, el instinto asesino.

Poco a poco comienza a perfilarse en su mente la idea de acabar con la vida de su tío y estructura un plan supuestamente infalible. Siguiéndolo minuciosamente, estrangula a su tío y lo esconde dentro de una chimenea, que más tarde tapia. Un desagradable imprevisto surge cuando un extraño individuo, apodado «el Italiano», le hace chantaje. Pero lo peor es que su conciencia ha comenzado a jugarle malas pasadas. Escucha los latidos

del corazón de su tío, cuyo espectro se le aparece y además, infernales visiones llegan desde otros mundos para atemorizarle. La policía le interroga en el curso de su investigación. Llega un momento que la presión es de tal magnitud que el pobre hombre, totalmente enajenado, termina por ahorcarse. A continuación, su novia, ciega de espanto, se arroja por un precipicio.

Al despertarse de su sueño, el sobrino comprueba que todo no ha sido sino una horrible pesadilla. Su tío entra en la habitación y la novia llega para decirle que se casará con él a pesar de todo. El tío se da cuenta de su error y transige finalmente. Todos se reconcilian y la boda tiene lugar.

Después de cinco años en los que ha dirigido 460 películas y se ha constituido como el más importante innovador de la narrativa fílmica, Griffith abandona la Biograph para firmar un contrato con Harry E. Aitken, presidente de la productora Reliance-Majestic y la distribuidora Mutual Film Corporation. Con un salario anual de 52.000 dólares y absoluta libertad creativa, Griffith realiza los largometrajes *La batalla de los sexos (The Battle of the Sexes), Hogar, dulce hogar (Home, Sweet Home)* y *La huida (The Escape).*

The Avening Conscience, el cuarto y último film de la serie, es una obra inusual que combina temáticas tan aparentemente dispares como una historia de amor y un *thriller* psicológico. Basada en varias obras cortas de Edgar Allan Poe, la traslación del universo de este maestro del terror a la pantalla supone para Griffith un reto del que va a saber salir airoso. Con una iluminación basada en los grandes contrastes, un sofisticado montaje encaminado a crear una tensión creciente, y juegos visuales consistentes en primerísimos planos, dobles exposiciones y otros efectos especiales, el realizador acierta a componer una compleja estructura destinada a describir en imágenes el progresivo desequilibrio psíquico del protagonista, y que es justificada luego como su propio sueño. Un conjunto más desasosegante en cuanto se mueve en un entorno hasta ese momento realista y con el que Griffith alcanza un climax dramático como pocas veces visto antes.

Estrenado en el Strand Theatre de Nueva York el 2 de agosto de 1914, el film causa una profunda impresión, y con el tiempo, algunos críticos verán en él un anticipo del expresionismo alemán. Tan sólo un mes más tarde de que la película haya visto la luz, Griffith comienza el rodaje de un ambicioso film destinado a convertirse en uno de los grandes hitos de la historia del cine, *The Birth of a Nation.*

Sperduti nel buio

Perdidos en las tinieblas

D: Nino Martoglio. **G:** Roberto Bracco, A. Moretti, Nino Martoglio, basado en la obra de Roberto Bracco (1901). **F:** L. Romagnoli. **Mon:** Nino Martoglio. **M:** Enrico De Leva. **P:** Nino Martoglio y Roberto Danesi para Morgana-Films (Roma). **E:** septiembre de 1914. **Dur:** 1.780 metros. **País:** Italia.
I: Giovanni Grasso (el ciego Nuncio), Maria Carmi (Livia Blanchard), Virginia Balistrieri (Paolina), Vittorina Moneta (la madre de Paolina), Dillo Lombardi (el duque de Vallenza), Toto Majorana (el padrino de Nunzio), Gina Benvenuti (la madre de Nunzio), Ettore Mazzanti.



En el Nápoles de principios de siglo, la belleza de una honrada muchacha de pueblo llama la atención del duque de Vallenza, un hombre de mundo acostumbrado a degustar los placeres de la vida. El duque seduce a la joven y la deja embarazada pero luego, cuando la muchacha se dispone a dar a luz, el aristócrata la abandona sin demasiados miramientos. Ante la vergüenza de su pecado, la joven madre confía al recién nacido, que resulta ser una niña, al cuidado de una familia pobre cuyo hijo, Nuncio, es ciego.

Al cabo de los años, Nuncio practica la mendicidad por las calles mientras toca el violín como único medio de subsistencia. La pequeña, de nombre Paolina, ha ido creciendo en la miseria, ignorante de su pasado, y ahora sirve de guía al delgado ciego. Desde su oscuridad, el tierno y bondadoso corazón del invidente enseña a la dulce muchacha a tomar su desventura con resignación mientras que, en secreto, se va enamorando de ella.

En ese tiempo, la madre de Paolina dejándose llevar por la vida fácil ha logrado convertirse en una cortesana de moda de la alta sociedad napolitana bajo el nombre de Livia Blanchard. En su afán de venganza, Livia vuelva a seducir al ahora avejentado Vallenza. Éste, presa del remordimiento al acordarse de su conducta pasada, trata de encontrar a su hija, pero sus pesquisas

resultan baldías. Ante esa circunstancia testa toda su fortuna a su amante Livia antes de morir, en su estado de aflicción, de una crisis de apoplejía.

En contraste a la opulencia en la que se desenvuelve Livia, se encuentra Nuncio, ahora doblemente sumido en las tinieblas al haber perdido de su lado a Paolina, que ha sido seducida por otro hombre.

Periodista y dramaturgo, el catanés Nino Martoglio funda la compañía teatral *la Catanesa* que interpreta sus obras en dialecto siciliano y napolitano. Tras debutar como realizador para la Cines con *Il Romanzo* 1913, Martoglio funda en Roma la productora Morgana Film para la que rueda *Capitano Blanco (El capitán Blanco,* 1914) e *Il Palio*, películas basadas en dos obras propias. Frente al colosalismo de *Cabiria,* el cine italiano nos ofrece, de la mano de Martoglio, su vertiente más populista.

Sperduti nel buio es una adaptación de la conocida obra del escritor napolitano Roberto Bracco, cuyo papel principal es encargado al actor más prestigioso del teatro siciliano y habitual colaborador de Martoglio, Giovanni Grasso.

Incluso prevaleciendo por encima de la propia historia, la película insiste en contrastar la vida miserable de los barrios napolitanos con la plácida existencia de las clases acomodadas, sin dejar de lado todas las convenciones del melodrama. Pero en su continuo desfile, a través de un montaje alternado, las imágenes de fasto y miseria no se limitan a explorar el componente individual, sino que constituyen todo un análisis social del medio que trata. Un espacio humano en el que tienen cabida los más ricos y los más pobres y encontrándose ambos grupos tan intrínsecamente ligados entre sí, como lo son la explotación de unos y la miseria de los otros.

Bajo el sol de Nápoles, siempre presente en las tomas de exteriores, y de entre sus calles, mostradas con una veracidad sin precedentes, surge la esencia del ser humano, protagonista absoluto de toda la tragedia de la vida. Además, de la importancia plástica del film dan fe los acertados decorados que constituyen un fiel reflejo del intenso drama interior de los personajes. Con todas estas premisas, el film puede considerarse como una de las primeras manifestaciones de realismo social en la pantalla.

Su estreno en el salón Margherita, en septiembre de 1914, va seguido de un éxito enorme que va a provocar el surgimiento de la corriente naturalista italiana y supone una página decisiva en la historia del cine. En 1947, el realizador Camilo Mastrocinque realizará una nueva versión de la obra.

Misteri de dolor

Misterio de dolor

D: Adrián Gual. **G:** Adrián Gual, según su propia pieza teatral *Misterio de dolor* (1904). **F:** Juan Solá-Mestres. **Dec:** Juan Morales. **D.A.:** Adrián Gual. **D.T.:** Alfredo Fontanals, Juan Sola, Adrián Gual. **Ves:** Adrián Gual. **Ay. D:** Luis Munt. **P:** Adrián Gual para Barcinógrafo (Barcelona). **E:** octubre de 1914. **Dur:** 922 metros (32 min.). **País:** España.
I: Aurora Baró (Mariana), Emilia Baró (Marianeta, su hija), Carlos Capdevila (Silvestre), Joaquín Carrasco (Labast), Enrique Giménez (Tomás).

En las bellas montañas de los Pirineos catalanes viven Mariana, una viuda acomodada, y su hija Marianeta. Durante una fiesta del pueblo, Mariana conoce a Silvestre, un rudo pastor de las cercanías y entre ambos surge un afecto que les lleva a contraer matrimonio poco después. Por su parte, Marianeta es cortejada por Labast, un guapo y rico zagal al que ella no hace ascos. Pero la llegada de Silvestre a su casa va a cambiar radicalmente el curso de su vida. La muchacha comienza a valorar la sencillez y limpieza de corazón de su padrastro y a enamorarse de él.

Dándose cuenta de la inquietud que atribula a su hija, Mariana decide casarla sin más demora, pero la joven rechaza rotundamente el ofrecimiento de Labast para hacerla su esposa ya que ella ama a Silvestre. El rudo pastor tampoco es insensible a las atenciones de la hermosa muchacha y poco a poco empieza a desarrollar una pasión que cada vez le cuesta más esfuerzo controlar. Así, Silvestre apoya a su hijastra en su decisión de no casarse y responde a los insultos del airado zagal, jurando venganza. El pastor persigue a Labast por la montaña y cuando le alcanza, entre los dos tiene lugar en una violenta pelea. Como consecuencia, Silvestre resulta herido en la muñeca.

Trasladado a casa, el pastor es curado por las mujeres. Todavía afligida, Mariana se apresura a ir en busca del curandero. Al quedarse solos, entre Silvestre y Marianeta se desata la pasión que llevan dentro. La escena es presenciada por Mariana a su vuelta, pero la prudente mujer oculta su intenso dolor. Con la excusa de ir a buscar la medicina recetada por el curandero, Mariana se adentra en las montañas y apaga para siempre su angustia arrojándose a las turbulentas aguas del torrente. El cadáver de la desgraciada es descubierto por Silvestre, y aunque todo hace indicar de que ha sido un accidente, el hombre, inunda-

do por un enorme sentimiento de culpabilidad, solloza al no poder evitar pensar que su esposa les ha descubierto. La horrible duda ya nunca dejará de perseguirle.

Adrián Gual y Queralt es un artista de talento, gran hombre de teatro, además de notable pintor y escenógrafo con experiencia cinematográfica. En la etapa en que trabaja para los espectáculos Graner de Barcelona en 1904, coincide con Segundo de Chomón, que ejerce allí como colaborador técnico. Plenamente convencido de las posibilidades artísticas del cine, Gual aprovecha el prestigio logrado con su *Teatre Intim*, para fundar la productora Barcinógrafo en abril de 1913. Su idea de llevar a la pantalla las grandes obras de la escena tiene plasmación en 1914 con la película *El alcalde de Zalamea*.

Como segunda producción Gual elige una pieza propia, *Misteri de dolor*. Consciente de las características del medio en que se mueve, Gual desliga abiertamente la obra de su origen escénico sabiendo mantener la unidad de acción y la progresión dramática de la historia. El realizador juega con el ritmo, dinamizándolo cuando la acción lo requiere o deteniéndolo para mostrar el perfil psicológico de algún personaje. Gual se revela asimismo un maestro en la dirección de actores, forzando la contención interpretativa en aras a una mayor veracidad dramática.

Casi todo el film está rodado en exteriores, en los bellos parajes pirenaicos durante el mes de septiembre de 1914, lo que unido a los conocimientos pictóricos de Gual, componen una cinta de una extraordinaria belleza plástica. Además de establecer diferencias temporo-espaciales en la historia, el acertado uso de los virados en color logra reforzar aspectos dramáticos y trágicos del film. Como resultado de esta preocupación de Gual por inventar un lenguaje adecuado, la película bien puede ser considerada como auténtico cine de autor.

La tragedia referida en la película cobra mayor dimensión al sustentarse en la incertidumbre de la pareja de amantes de si el drama es consecuencia de que su acción ha sido descubierta. Aunque nunca podrán salir de dudas, el tiempo no borrará jamás la cada vez más certera sospecha del silencioso sacrificio, del acto de contención que ha supuesto el suicidio de Mariana.

El film, cuyo estreno tiene lugar en Barcelona en octubre de 1914, no va a satisfacer las exigencias de un público que demanda productos más populares.

Tillie's Punctured Romance

Las aventuras de Tillie / El romance de Charlot / Idilio desinflado / El romance chafado de Tillie

D: Mack Sennett. **G:** Hampton Del Ruth, basado en la obra teatral *Tillie's Nightmare* (1910) de Edgar Smith. **F:** Frank D. Williams. **M:** A. Baldwin Sloane. **P:** Mack Sennett para Keystone Film Company. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 14 de noviembre de 1914. **Dur:** 6 rollos. 1.600 metros. **País:** EEUU.
I: Marie Dressler (Tillie Banks), Charles Chaplin (Charlie, aventurero de la ciudad), Mabel Normand (Mabel, la novia de Charlie), Mack Swain (John Banks, padre de Tillie), Charles Bennett (Douglas Banks, el tío millonario de Tillie), Charles Murray (detective), Chester Conklin (invitado a la fiesta), Charley Chase (detective), Edgar Kennedy (propietario del café), Harry McCoy (pianista).

Charlie, un vivales de ciudad, llega al campo en busca de fortuna. Allí se topa con Tillie, una oronda muchacha que accidentalmente le lanza una madera a la cara mientras juega con su perro. Al enterarse de que el padre de Tillie guarda una buena suma de dinero, Charlie flirtea con la muchacha y la convence para que tome el dinero y se fugue con él a la ciudad.



En un restaurante, la pareja es sorprendida por Mabel, la novia que Charlie tiene en la ciudad. Ambos se arreglan para fugarse con el dinero, dejando a Tillie borracha y sin poder pagar la cuenta. Tillie es arrestada, pero su tío, un millonario, llama a comisaría para que la pongan en libertad. Como no se atreve a volver a la granja sin el dinero, Tillie busca trabajo como sirvienta en un café. Hasta allí llegan casualmente Charlie y Mabel quienes, al verla, huyen precipitadamente. Enterado por la prensa de que, por la muerte de su tío, Tillie va a heredar una inmensa fortuna, el carota de Charlie se presenta en el café y lleva a Tillie ante un reverendo haciéndola su esposa.

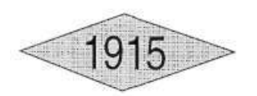
En su nueva mansión, los recién casados dan una fiesta de presentación en sociedad. Dispuesta a vengarse de Charlie, Mabel se coloca de doncella en la casa. Durante la fiesta, Charlie se pelea con un invitado, es zarandeado por su esposa mientras baila con ella y flirtea con Mabel, a la que ha camelado otra vez. Sorprendido besándose con ella, Tillie persigue a Charlie con un revólver disparando en todas direcciones. Se presenta el padre de Tillie y los echa a todos de casa, organizándose una persecución que acaba en el muelle. Alertada la policía, se presenta allí. Tillie cae al agua y la policía detrás. Tras ser finalmente rescatada, Tillie rechaza a Charlie, que es también despreciado por Mabel. La policía se lleva a Charlie de allí. Comprendiendo que han sido víctimas del mismo caradura, Tillie y Mabel se hacen amigas y se abrazan.

La comedia musical *Tillie's Nightmare* de Edgar Smith que satiriza a la alta sociedad de la época contraponiéndola al espíritu inocente de la gente de campo, lleva varios temporadas de éxito en Broadway, y ha hecho de su protagonista, Marie Dressler, la mayor personalidad cómica del país. Debido a la rivalidad con un socio de la Triangle, Mack Sennett decide emprender una aventura insólita: trasladar la obra de Smith a la pantalla en formato de largometraje, cuando hasta este momento ninguna película cómica ha superado las tres bobinas de duración.

Dressler es contratada por 25.000 dólares semanales en lo que va a suponer su debut en la pantalla. Mientras tanto, los guionistas de la compañía diseñan un guión a la medida de la actriz, que les lleva más tiempo del previsto. El propio Sennett se encarga de la realización del film para el cual, junto a la diva, se reúne un plantel con los actores más destacados de la productora. Charles Chaplin, Mabel Norman, Mack Swain, Charlie Chase, Chester Conklin, etc., todos es-

tán presentes. El film posee todo el frenesí característico del estilo de la productora y en él no faltan]as delirantes persecuciones con los omnipresentes *Keystone Cops*. El acierto de la cinta consiste en la atinada combinación de un humor disparatado con una historia verosímil, a ratos conmovedora y enormemente divertida. La gran personalidad de Dressler la hace brillar durante toda la cinta pero ni Chaplin, espléndido como un arribista sin escrúpulos, ni Mabel Norman (¡que gran talento el de esta muchacha!), desmerecen en absoluto.

El film tarda en rodarse 14 semanas, algo sin precedentes en Hollywood, pero el esfuerzo va a merecer la pena. La película se estrena el 14 de noviembre de 1914, siendo aclamada por crítica y público. El film obtiene un éxito universal, que consolida definitivamente la carrera de Chaplin. Al año siguiente Dressler protagonizará una secuela titulada *Tillie's Tomato Surprise*.



The Italian / The Dago
El italiano / El gondolero de Venecia

D: Reginald Barker. **G:** C. Gardner Sullivan, Thomas H. Ince, George Beban, basado en la novela de Percy N. Williams. **F:** Clyde de Vinna. **Supervisión:** Thomas H. Ince. **P:** Thomas H. Ince para New York Motion Picture Company. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 7 de enero de 1915. **Dur:** 5-6 rollos. 660 metros. **País:** EEUU..
I: George Beban (Beppo Donnetti), Clara Williams (Annette Ancello), J. Frank Burke (Trudo Ancello, padre de Anette). Charles K. French (jefe de distrito Bill Corrigan), Hershall Mayall, Fanny Midgley, Leo Willis.

En Italia, el joven gondolero Beppo Donnetti se haya profundamente enamorado de Annette Ancello. Pero la bella muchacha es también pretendida por Roberto, un maduro y adinerado comerciante. Buscando el bienestar de su hija, el padre de Annette le da a Beppo un año de plazo para prosperar y en caso contrario,



Annette se casará con Roberto. Éste, para quitarse de en medio a su rival, convence a Beppo para que marche a América. Los enamorados se despiden convencidos de que pronto se reunirán en los EEUU.

Tras su llegada a Nueva York, Beppo monta una zapatería en la zona Este y antes de un año ya ha conseguido reunir el dinero suficiente para pagar a Annette el pasaje a la nueva tierra. A su llegada, Annette tiene problemas con los oficiales de inmigración y es enviada a la isla de Ellis. Allí la encuentra Beppo y ambos se casan inmediatamente.

Al cabo de un tiempo, Annette da a luz un niño. Beppo celebra el acontecimiento con los amigos. Es ahora inmensamente feliz y disfruta viendo al niño llevarse la mano a la barbilla igual que él. Pero una intensa ola de calor inunda la ciudad y los pilluelos del barrio corren tras el camión del hielo para refrescarse. La elevada temperatura hace que el pequeño caiga enfermo. Como remedio a su dolencia el médico le prescribe leche pasteurizada. Imposibilitado de adquirirla dada su precariedad económica, Beppo se propone conseguirla a toda costa y recurre al robo, pero es arrestado. El infortunado implora ayuda al jefe de distrito Corrigan, mas éste se desentiende y Beppo es condenado a cinco días. Al salir de prisión, su hijo ha muerto y ante su ataúd, jura vengarse de Corrigan.

El destino quiere que el hijo de éste caiga enfermo con altas fiebres y le sea recomendado reposo absoluto. Disfrazado de vendedor ambulante, Beppo se introduce furtivamente en la habitación del niño y, cuando se dispone a darle muerte, el niño realiza el mismo gesto que viera hacer a su hijo. Así, conmovido por el recuerdo de su pequeño, descarta el deseo de venganza. Beppo deposita unas flores sobre la tumba de su hijo, cuya memoria siempre permanecerá con él.

Escocés de nacimiento, Reginald Barker llega a los EEUU. en 1910 formando parte de una compañía teatral en gira por el país. Tras unos comienzos cinematográficos donde simultanea labores como actor y ayudante de D.W. Griffith, es contratado por Thomas H. Ince, realizando para él la exitosa película *La captura de Rio Jim (The Bargain,* 1914) con William S. Hart en el papel estelar.

Inspirándose en la novela de Percy N. Williams, el guionista C. Gardner Sullivan construye un alegato semidocumental en favor de la comunidad de inmigrantes neoyorquinos. La cruda realidad que espera a los extranjeros a su llegada a la Nueva Tierra es fuertemente contrasta-

da con su alegre pasado en la vieja Italia. Las escenas del inicio, filmadas en los canales de Venecia (California), rezuman una estética de tarjeta postal, acartonada e irreal. El almibarado espíritu romántico de las siluetas de los enamorados recortadas sobre el acantilado, es hábilmente complementado con algunos toques humorísticos.

Todo cambia radicalmente cuando la acción se traslada a Nueva York. Allí, las extremas condiciones de vida en los ghettos nos devuelve bruscamente a la dura realidad. Las imágenes, rodadas en exteriores en Los Angeles y San Francisco, aciertan a extraer la esencia del drama conmovedor que encierra la vida de esas gentes. En ese sentido, el film supone todo un derroche de sensibilidad que le aparta de los dramas tradicionales y le lleva a adelantarse a su tiempo. Consciente de la rareza del film, las aspiraciones de la productora se dirigen a cautivar a un público cultivado y sensible.

Es de destacar asimismo la gran actuación de George Beban, el actor teatral contratado por Ince, en la que posiblemente sea su mejor película. Estrenada en enero de 1915 como *The Italian*, el film despierta escaso interés entre la crítica mientras el público, acostumbrado a los films de emigrantes, tampoco se entusiasma demasiado. A partir de esta película, George Beban va a especializarse en representar estereotipos italianos en la pantalla.

Der Stolz der Firma

El orgullo de la firma

D: Carl Wilhelm. **G:** Walter Turszinsky, Jacques Burg. **F:** Friedrich Weinmann, Axel Graatkjaer. **Ves:** Glaser y Golz. **M:** Glücksmann (compilación de temas). **P:** Projektions-AG Union Berlín. **Dis:** Union-Atelier, Berlín-Tempelhof. **E:** 9 de enero de 1915. **Dur:** 1.273 metros. **País:** Alemania.
I: Ernst Lubitsch (Siegmund Lachmann), Martha Kriwitsch (Lilly Maass), Victor Arnold (J.C. Berg), Albert Pauling (Charly Forst), Alfred Kühne (señor Hoffmann), Hugo Döblin, Ressel Orla.

En un pueblo insignificante llamado Rawitsch vive Siegmund Lachmann, un aprendiz del almacén de Hoffman. El muchacho se encuentra atareado con una ventana cuando cae de su escalera y aterriza directamente el cristal haciéndolo añicos. Inmediatamente, Siegmund es despedido. La desesperación hace mella en el muchacho que llega a pensar en el suicidio, pero la sensación de hambre es aún más fuerte. Tras comer con



su familia, Siegmund envía una carta solicitando trabajo en Berlín cuando la llegada del señor Hoffman a su casa hace salir aceleradamente al muchacho y tomar un tren para la capital.

Las preparaciones para un desfile en la sala de modas de J.C. Berg son interrumpidas por el anuncio de que un tal Siegmund Lachmann espera fuera para ser recibido por el jefe. Berg recuerda la carta del chico, extrañándose que el muchacho venga de tan lejos para recibir una contestación. Siegmund le explica que es para evitarle su respuesta postal. Tan curiosa iniciativa hace que el jefe acceda a contratarle como aprendiz en el salón.

Aunque las labores físicas del trabajo resultan demasiado duras para el espíritu de Siegmund, en sus cartas a casa el muchacho disfraza su situación refiriendo falsos progresos. Su descaro le hace ganarse el afecto de las empleadas femeninas y en particular de Lily Maass, cuyo interés por hacer de Siegmund un caballero no es visto con buenos ojos por el novio de Lily.

Transcurrido un tiempo, Siegmund ha cambiado sustancialmente su aspecto y llama la atención su elegancia en el vestir. Lily no colma ya sus aspiraciones que ahora se dirigen hacia Isolda, la hija del jefe. Siendo rechazado al pedir su mano, Siegmund pone un anuncio en el

periódico expresando su deseo de contraer matrimonio en una familia que posea un salón de modas. Un padre le responde interesado, que no es otro que el señor Berg. Siegmund corteja a Isolda con la que poco después se casa. En su luna de miel, la pareja visita Venecia y Rawitsch. Tienen un hijo, que es «el orgullo de la empresa». En estos años, Siegmund ha pasado de ser un desarrapado a todo un respetable hombre de negocios.

La guerra en la que desde hace escasamente cinco meses se ha visto sumido el pueblo alemán, provoca una reacción en sus gentes quienes, como compensación a la dura realidad, buscan escapar de la misma, y canalizan su interés por todo tipo de espectáculos, entre los que el cine ocupa un lugar destacado.

Rodada bajo la dirección de Carl Wilhelm, lo que más sorprende de *Der Stoh der Firma* es, sin duda, el talento del joven actor de comedia berlinés Ernst Lubitsch. Formado en el teatro de Max Reinhardt, Lubitsch pasa al cine donde, bajo el apelativo de *Lustpiele,* protagoniza un buen número de cortos cómicos. Su humor es eminentemente popular, algo desenfrenado y de una cierta tosquedad. Sin embargo, algunos críticos han querido ver en él al Charlot germano. Su personaje tiene un aire judío, es arribista e interesado, ambicioso e intrigante, mujeriego, torpe y perfectamente capaz de servilismos y cobardías. Su meta principal es desde luego el ascenso social, no dudando en adecuar sus sentimientos, si es que existen, para tal menester.

Pese a que tamaño compendio de taras físicas y morales parecen propias de un antisemita radical, se trata sólo de una autoparodia sin complejos. El responsable de la sátira es, en efecto, el propio Lubitsch, que es judío y uno de los cómicos más famosos en las pantallas alemanas del momento. Poseedor de un gran sentido del humor, sabe reírse de sí mismo.

A modo de resumen, el final del film subraya las divergencias del antes y el después del personaje, concediéndose una licencia temporal que resulta notable, eficaz y plena de lucidez. El hoy elegante y resplandeciente Siegmund Lachmann se encuentra con quien era él hace unos años, una persona muy diferente de conducta y apariencia, y a quien ahora no invitaría ni a tomar café. He aquí la colosal manifestación de humor judío.

Tras una première para la prensa el 30 de julio de 1914 en el Union-Theater Friedrich-strasse de Berlín, la película se estrena al público el 9 de enero de 1915 en el U.T. Kufürstendamm de la capital, obteniendo un éxito importante.

A Fool There Was

Érase una vez un necio / El secreto de estado



D: Frank Powell. **G:** Roy L. McCardell, Frank Powell, inspirado en el poema *The Vampire* de Rudyard Kipling (1897) y basado en la obra *A Fool There Was* de Porter Emerson Brown (1909). **F:** Lucien Andriot. (George Schneiderman, según otras fuentes). **P:** William Fox para William Fox Vaudeville Company. **Dis:** Box Office Attraction Company. **E:** 12 de enero de 1915. **Dur:** 6 rollos. **País:** EEUU.

I: Theda Bara (la vampiresa), Edward José (John Schuyler, el necio), Mabel Fremyear (señora Kate Schuyler, su mujer), May Allison (la hermana de Kate), Runa Hodges (su hija), Clifford Bruce (Tom), Víctor Benoit (Reginal Parmalee, una de las víctimas), Minna Gale (la prometida del doctor), Frank Powell (el doctor), Creighton Hale (extra).

John Schuyler es un prestigioso diplomático de edad madura que vive feliz en su bella casa de Larchmont con su mujer, Kate y su hija. Su conducta intachable, ha hecho que Schuyler posea una influencia política considerable.

Debido a su popularidad, es directamente designado por el presidente norteamericano para cubrir una importante misión diplomática en Europa. Un accidente de su hermana obliga a Kate a quedarse junto a ella, lo que va a impedirle acompañar a su marido. La noticia de la embajada, ampliamente publicitada por la prensa, es leída por una vampiresa; una hechicera tan seductora como fatal y cuyo placer consiste en seducir a los hombres para luego destruirlos. La mujer, que ha deshecho la vida de un tal Reginald Parmalee, sabe ya que, tarde o temprano, Schuyler será su siguiente víctima. Siguiendo sus planes, la vampiresa saca un pasaje en el mismo barco que el diplomático. En el muelle, la mujer reconoce a antiguos amantes suyos, ahora desesperados. Uno de ellos, Parmalee, al ser de nuevo rechazado, se quita la vida de un tiro.

Durante el viaje en el trasatlántico, Schuyler logra resistirse inicialmente a los encantos de la

vampiresa, pero la fascinación que de ella emana deja honda huella en el hombre. Pronto, Schuyler sucumbe ante la mujer, de la que cae enamorado como un tonto. Su vida depravada en la Riviera italiana, en la que no faltan sexo, drogas ni alcohol, le hacen olvidarse de su familia y su trabajo. Kate se entera en Larchmont de lo que está sucediendo y sufre desde la distancia. Un telegrama informa a Schuyler que ha sido despedido del trabajo por conducta inmoral.

La vida de Schuyler parece haber tocado fondo y decide rehacerla volviendo a los EEUU. Pero la vampiresa, que no está dispuesta a dejarle libre, le sigue hasta hacer otra vez de él su juguete. La mujer fatal humilla a Schuyler en la Ópera delante de su familia y ni siquiera las súplicas de la hija para que deje en paz a su padre parecen afectarle. En una gran fiesta, la familia de Schuyler, con Kate a la cabeza, le ofrece a éste su perdón y le ruega que se reintegre a su hogar. Las buenas intenciones del ya muy enfermo Schuyler se desvanecen con la aparición de la vampiresa, que obliga al hombre a jurar que es su esclavo mientras éste expira. La malvada mujer, arrodillada a su lado, sonríe satisfecha.

Decidido a embarcarse en un proyecto más ambicioso que los habituales, el productor William Fox propone al director Frank Powell la adaptación al cine de un éxito teatral de Broadway, a su vez inspirado en el poema *The Vampire* de Rudyard Kipling. La intención original de Fox era contratar a estrellas de la Nordisk, para lo cual había enviado a su director artístico a Copenhague, pero el inicio de la guerra da al traste con sus planes debiendo conformarse con actores americanos. Powel pone en nómina a una recatada actriz teatral de éxito limitado, nacida en Cincinnati, por 75 dólares semanales. Es la avispada visión de Fox y su maquinaria publicitaria la que van a convertir a Theodosia Goodman en la primera *vamp* del cine americano. Rebautizándola Theda Bara, lectura inversa de *death arab* (muerte árabe), es presentada al público envuelta en un halo de exotismo y misterio. Se divulga que es la hija de un jeque árabe, destetada con sangre de serpiente y poseedora de poderes paranormales. Ilustrando tan desmedidas afirmaciones, se exhiben fotografías donde aparece devorando carne humana.

El argumento del film no puede ser más simple ni su puesta en escena más inocente, pero para un público acostumbrado a ingenuas comedias familiares o a inocentes pillerías al estilo Pickford, el film causa un enorme impacto. Realmente, la de-

pravación de la protagonista aparece sólo en sus caídas de párpado, miradas, gestos, bailes y copas de champán, pero el espectador, previamente advertido por la productora, sabe adivinar el diabólico poder de la mujer amoral que disfruta degradando a sus galanes.

El estreno de la película el 12 de enero de 1915 se ve seguido de un resonante éxito, y alcanza unas ganancias declaradas de un millón de dólares. Bara adquiere una popularidad tan impresionante que la Fox la obliga a firmar un contrato de preservación de imagen mediante el cual, entre otras cosas, se le prohibe contraer matrimonio y se le obliga a llevar velo en los actos públicos. Su imagen de *vamp* es explotada en títulos como *The Devil's Daugther* (1915), *Carmen* (1915), o *The Serpent* (1916). El film será reestrenado en junio de 1918 y una nueva versión, bajo la dirección de Emmett J. Flynn y protagonizada por Estelle Taylor y Lewis Stone, verá la luz en 1922.

Der Golem
El Golem

D: Paul Wegener, Henrik Galeen. **G:** Paul Wegener, Henrik Galeen, basado en antiguas leyendas judías. **F:** Guido Seeber. **D.A.:** Robert A. Dietrich, Rochus Gliese. **P:** Deutsche Bioscop. **E:** 15 de enero de 1915. **Dur:** 1.250 metros. **País:** Alemania.
I: Paul Wegener (el Golem), Lyda Salmonova (Jessica, la hija del rabino), Henrik Galeen (Graf, el rabino), Carl Elbert (Troedler, el anticuario), Rudolp Blümmer (Gelehrter), Jacob Tiedtke.

Praga, a principios de siglo. Durante los trabajos de excavación de un pozo, un grupo de obreros descubre las viejas ruinas de una sinagoga. Enterrada entre ellas encuentran una figura de barro y deciden llevársela a una anticuario. Con ayuda de unos antiguos textos cabalísticos, el anticuario va descubriendo la identidad y los misterios que envuelven la figura de barro. Se trata del Golem.

En 1580, el misterioso rabino Loew crea al Golem para proteger a los judíos del ghetto de Praga. Loew construye una figura gigante de arcilla a la que dota de vida por la intromisión diabólica de Astharot pero con aquiescencia divina, poniendo un signo mágico en su corazón. Una vez el rey haya concedido el perdón a los judíos, el monstruo deberá ser destruido; pero en vez de eso, es utilizado con fines

mundanos. Así, al incumplirse la regla principal, el Golem se rebela con consecuencias destructivas, convirtiéndose en un ser infernal.

Siguiendo rigurosamente las indicaciones de los textos, el anticuario consigue la milagrosa metamorfosis y devuelve la vida al gigante de barro. El Golem se convierte en el criado del anticuario pero el devenir de los acontecimientos opera una increíble transformación. Enamorado de la hija de éste, el Golem se convierte en un ser humano, dotado de alma autónoma. Lógicamente, la muchacha rechaza las expresiones amorosas de su pretendiente y escapa de él horrorizada. El Golem comprende entonces su imposibilidad de ser amado y la terrible soledad que le espera en consecuencia.

Sin resignarse a semejante condena, la criatura reacciona traduciendo en violencia sus deseos de venganza. El Golem empieza a destruir ciegamente cuanto se opone en su camino, mientras persigue a la joven causante de su desgracia. La locura destructiva de la criatura precipita su propio final cuando el hombre de barro cae desde lo alto de una torre y muere. En el suelo, sólo quedan unos restos de una estatua de arcilla destruida.

Desligándose abiertamente de la corriente de *Autorenfilme* -películas en las que el peso específico recae en un argumento escrito por un consagrado literato-, tan en boga en esa época en Alemania, Paul Wegener decide hacer suyo el extraño mundo de E.T.A. Hoffmann y basa su película en una vieja leyenda del ghetto de Praga, a la que incorpora ciertas dosis de ocultismo y telepatía.

Wegener comparte la realización del film con Henrik Galeen, gran especialista en temas de horror y género fantástico. En su desarrollo, la historia resulta muy original al entremezclar con habilidad episodios de la creación del Golem en la Edad Media con acontecimientos contemporáneos. En su afán por alcanzar un cine puro y, sabedores de que el elemento diferenciador del cine es la imagen, los realizadores conceden a ésta el protagonismo absoluto del film, no desdeñando en ocasiones, el presentárnosla escondida tras pinceladas de cierto *flou.* Son, en efecto, la luz y la oscuridad los encargados de regular en todo momento la cadencia fílmica. Los decorados historicistas de Robert A. Dietrich y Rochus Gliese, junto a los exteriores naturales rodados en Hildesheim y Babelsberg, confieren a la cinta un refinado estilo naturalista. La discreción interpretativa de los actores -el propio Wegener compone una excepcional creación como la criatura-, impide que la pantalla

amplifique la afectación, tan gratuita como corriente entonces en el medio.

Su impacto popular supondrá el punto de partida de una corriente formalista fantástico-mística que, a la postre, resultará el germen del expresionismo. La película originará, además, varias secuelas como *El Golem y la bailarina (Der Golem und die Tänzerin,* 1917) del propio Wegener, *El Golem* (1917) de Urban Gad, o la más conocida *El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam,* 1920) también de Wegener, por citar sólo las más importantes. Ya en el sonoro, diversos realizadores, como Julien Duvivier en 1935, resucitarán al gigante de barro con desigual acierto.

The Exploits of Elaine
Los misterios de Nueva York



D: Louis J. Gasnier, George Brackett Seitz, Donald MacKenzie. **G:** Bertram Milhauser, George B. Seitz, Charles W. Goddard, basado en el folletín de Arthur B. Reeve publicado en el *Chicago Herald*. **F:** Joseph Dubray. **Ay. D:** Edouard José, Joseph A. Golden. **P:** Leopold & Theodore Wharton para Wharton-Pathé-Exchange. **E:** 20 de enero de 1915. **Dur:** 14 episodios de 600 metros cada uno aprox. **País:** EEUU.

I: Pearl White (Elaine Dodge), Creighton Hale (Jameson, el caballero al servicio de Elaine), Sheldon Lewis (La mano que aprieta), Arnold Daly (detective Craig Kennedy -en Francia denominado Justin Clarel-), Raymond Owens (Perry Bennett), Lionel Barrymore (su padre), Edwin Arden (Wu-Fang, el jefe de los bandidos chinos), William Riley Hatch (presidente Taylor Dodge), Robin Towney (Limpy Red), Floyd Buckley (Michael).

1.- *The Clutching Hand* (La mano que aprieta). El señor Taylor Dodge, presidente de una compañía de seguros, es asesinado cuando está hablando por teléfono por un agente de un cri-

minal conocido como «La mano que aprieta». Lo logra gracias a un misterioso uso de la corriente eléctrica y de los gases de una sustancia química. El detective Craig Kennedy, encargado de investigar el caso, descubre que las huellas dejadas por el asesino son una réplica exacta de las suyas propias.

2.- *The Twilight sleep* (Sueño crepuscular).

3.- *The Vanishing Jewels* (Las joyas desaparecidas).

4.- *The Frozen safe* (La prisión de hierro).

5.- *The Poisoned Room* (La habitación turquesa).

6.- *The Vampire* (El vampiro).

7.- *The Double Trap* (El retrato que mata).

8.- *The Hidden Voice* (La voz misteriosa).

9.- *The Bells of Darnemouth* (Las campanas de Darnemouth).

10.- *The Life Current* (La vida comente).

11.- *The Hour of Three* (La hora de tres).

12.- *The Blood Crystals* (El brazalete de platino).

13.- *The Devil Worshipers* (Los adoradores del diablo).

14.- *The Reckoning* (Ajuste de cuentas).

A lo largo de los distintos episodios, la rica heredera Elaine es perseguida por diferentes malhechores, como «La mano que aprieta» o una banda de chinos siniestros, acaudillados por su terrible jefe Wu-Fang, empeñados todos en el robo de un valioso diamante. Después de múltiples peripecias en las que deberá escapar de terribles peligros, la heroína logra finalmente desbaratar los pérfidos planes de los bandidos. En su empresa, la muchacha es ayudada por su amigo Craig Kennedy, un detective que utiliza métodos científicos.

The Exploits of Elaine viene a ser una secuela del éxito de Pathé *Los peligros de Paulina (The Perils of Pauline,* 1914) dirigido por Donald Mackenzie y Louis Gasnier, y protagonizado por la intrépida Pearl White. La productora se ha dado cuenta del filón que representa el gran carisma de la actriz y decide seguir explotándolo con un nuevo serial, basado esta vez en un folletín de Arthur B. Reeve publicado en el *Chicago Herald.* De nuevo Gasnier es encargado de la realización, ahora en colaboración con George B. Seitz y Joseph A. Golden.

Compuesta de catorce episodios de dos rollos cada uno, la serie se nutre de un excelente plantel de actores. Acompañando a la atractiva y osada Pearl, descubrimos al popular Arnold Daly en el papel del detective Craig Kennedy, así como al gran actor Lionel Barrymore, formado en la Biograph

a las órdenes de Griffith. En sus historias de corte detectivesco, la serie presume de utilizar auténticos métodos científicos para la detección del crimen, como el uso del *detectáfono.* Pero más que por estos sutiles detalles, o por su argumento repleto de lances con los que cada vez resulta más difícil sorprendernos, es la presencia de la bella amazona, Perla Blanca, la que nos cautiva. Simpática, intrépida, hermosa y en ocasiones enternecedora, su espíritu aventurero alcanza a seducirnos completamente, invitándonos a proyectar en ella nuestros sueños imposibles. Realmente no interesa lo que hace, más bien cualquier cosa que haga, interesa.

El éxito que la serie obtiene desde su primer episodio *The Clutching Hand*, prosigue semana tras semana, culminando la popularidad del género y haciendo de Pearl un ídolo incomparable. Esto lleva la aparición de varias continuaciones: *El idilio de Elaine (The Romance of Elaine)* y *Las nuevas hazañas de Elaine (The New Exploits of Elaine)*, ambas de 1915. Reina indiscutible de los seriales, Pearl White tendrá su más directa rival en Ruth Roland, que este mismo año ha iniciado su andadura con *The Red Circle.* En la vieja Europa, sobre todo en Francia, el éxito que logra es tan extraordinario que se constituye en un auténtico fenómeno social. Pearl White es el ídolo de todos, incluidos los miles de adolescentes que esperan su inminente incorporación a los frentes de guerra.

The Birth of a Nation / The Clansman

El nacimiento de una nación

D: David Wark Griffith. **G:** David W. Griffith, Frank E. Woods, Thomas Dixon Jr., basado en la novela *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan* de Thomas Dixon Jr (1905) y en *The Leopard's Spots* del mismo autor. **F:** G. W. Bitzer. **Mon:** David W. Griffith, James Smith. **E.E.:** *Fireworks* Wilson, Walter *Slim* Hoffman. **Dec:** Frank *Huck* Wortman. **Ves:** Robert Godstein. **M:** Joseph Cari Breil, David W. Griffith. **R:** David Wark Griffith. **Ay. D:** Thomas E. O'Brien, George Andre Beranger, George Siegman, Raoul Walsh, W.S. Van Dike, Erich von Stroheim, Jack Conway, Herbert Such, W. Christy Cabanne. **Ay. F:** Karl Brown. **P:** Harry E. Aitken, David W. Griffith para David W. Griffith Corporation. **Dis:** Epoch Producing Corporation. **E:** 8 de febrero de 1915. **Dur:** 3.658 metros. (182 min.). **País:** EEUU.

I: Harry B. Walthall (coronel Benjamín Cameron), Lilian Gish (Elsie Stoneman), Mae Marsh (Flora



Cameron), Miriam Cooper (Margaret Cameron), Spottiswood Aitken (doctor Cameron), Elmer Cilfton (Phil Stoneman), Georges Siegmann (Silas Lynch), Robert Harron (Ted Stoneman, espía negro), Ralph Lewis (el honorable Austin Stoneman), Raoul Walsh (John Wilkes Booth, asesino de Lincoln).

La vida de la familia sureña Cameron transcurre apacible y tranquila en Piedmont (Carolina del Sur). Un día reciben la visita de sus amigos Stoneman, de Pensilvania. Phil Stoneman se enamora de Margaret Cameron y Ben Cameron queda hechizado por una foto de Elsie que le muestra Phil. Pero el estallido de la guerra civil sitúa a las dos familias en bandos opuestos. Ben, llamado «el pequeño coronel», cae herido y el Phil le hace prisionero, dejándole al cuidado de su hermana Elsie en el hospital militar.

Tras la victoria del Norte, el congresista radical Austin Stoneman, padre de Phil y Elsie, exige que el Sur sea tratado como una provincia conquistada. Lincoln se opone, pero su asesinato pocos días después, hace perder a los confederados sus últimas esperanzas. Stoneman, convertido en el político más influyente, manda al mulato Silas Lynch organizar un ejército del pueblo y que se traslade al Sur a poner en práctica su política de igualdad.

El traslado de los Stoneman a Piedmont hace que los cuatro jóvenes vuelvan a encontrarse. Se concede el sufragio universal a los negros, pero éstos utilizan su reciente libertad para acometer infinidad de desmanes. Intentando poner coto a aquella anarquía, Ben funda el Ku-Klux-Klan. Margaret, la hermana pequeña de Ben, se ve obligada a suicidarse para evitar ser violada por el renegado Gus. La secta ejecuta a éste. Stoneman alcanza a comprender la realidad de lo que pasa cuando Lynch, borracho, pretende hacer de Elsie su esposa por la fuerza.

Las calles son tomadas por negros enloquecidos. La milicia negra pone cerco la cabaña donde resiste la familia Cameron. La oportuna llegada al galope de los

hombres del Klan, con Ben al frente, libera a la ciudad de la desenfrenada turba y consigue salvar a los Cameron en el último momento. La multitud se agolpa en las calles de Piedmont para aclamar el paso de los victoriosos jinetes blancos. Ahora sí que nada podrá apartar a las dos parejas de la felicidad.

Deseoso de realizar una película sobre la Guerra de Secesión lo suficientemente larga que le permita desplegar sus ideas con amplitud, David Griffith encuentra finalmente la base que anda buscando en una exitosa -aunque mediocre y enormemente racista- novela del reverendo Thomas Dixon, *The Clansman.*

Consciente de la magnitud de la empresa, Griffith utiliza en la película todas las técnicas que ha experimentando a lo largo de su carrera. El montaje en paralelo, la profundidad de campo, los fundidos y otros recursos narrativos, encuentran aquí su plasmación definitiva, desarrollando un lenguaje que establece las convenciones del medio. Además de encadenar los acontecimientos a un ritmo prodigioso, Griffith logra imbricar magistralmente las historias personales en los grandes episodios históricos de la joven América. La batalla de Petesburg, el asesinato de Lincoln, o el nacimiento del Klan, desfilan ante nosotros en imágenes de gran belleza y precisión documental. La cabalgada final de los hombres del Klan resulta plásticamente excelente y con un montaje en zigzag, constituye el triunfo definitivo del suspense. De la victoria del bien en su más pura esencia resulta una apoteosis lírica nunca antes lograda y la consecución de una catarsis colectiva que justifica plenamente esa carga de ingenuidad, de pureza absoluta, de la que el film hace gala.

Luego de ensayar durante seis semanas, el rodaje se prolonga durante casi tres meses más. Entre esa dilatación y los medios empleados, casi 500 figurantes, que parecen muchos más, la construcción de una ciudad sureña, etc., se acaba con el presupuesto previsto, debiéndose recurrir a inversores privados para cubrir los 110.000 dólares de costo final. Una poderosa campaña de lanzamiento logra crear una atmósfera de gran expectación popular ante el que se califica como el film más grande de todos los tiempos.

Originalmente estrenada con el título de *The Clansman* en el Loring Opera House en Riverside (California) el 1 de enero de 1915, es presentada el 3 de marzo en el Liberty Theatre de Nueva York al precio excepcional de dos dólares la entrada. La aceptación popular marca un hito irrepetible en la historia del cine, pulverizando todos los

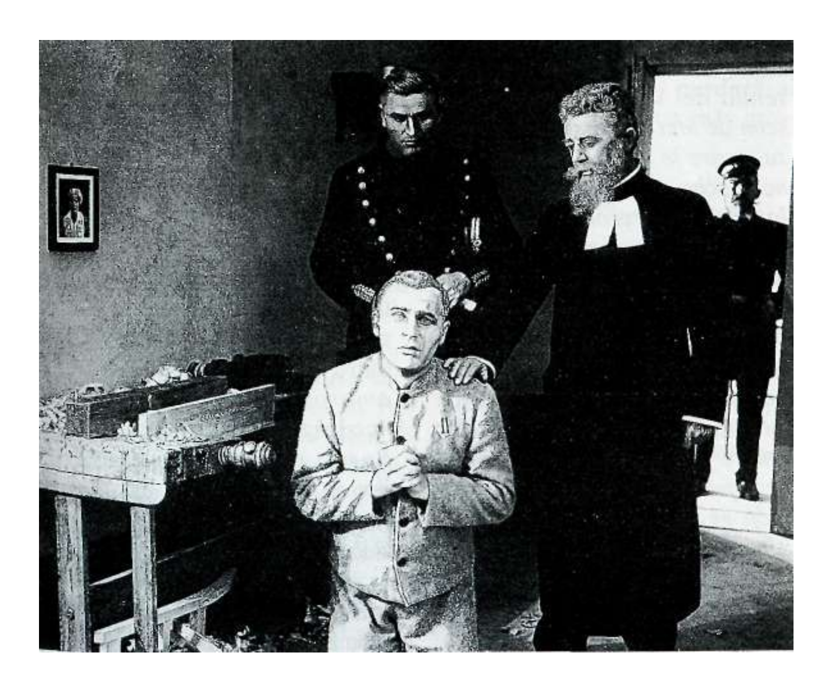
récords de taquilla y llegando a recaudar cinco millones de dólares. No obstante, su significación ideológica inflama la polémica y provoca violentos disturbios en Nueva York y Chicago, en protesta por el evidente racismo presente en la obra. Presionado por los acontecimientos, Griffith acepta suprimir quince minutos de metraje para su distribución final.

Evangeliemandens Liv

El evangelista

D: Forest Holger-Madsen. **G:** Forest Holger-Madsen. **F:** Marius Clausen. **P:** Nordisk Films Kompagni. **E:** 18 de febrero de 1915. **Dur:** 57 min. **País:** Dinamarca.
I: Valdemar Psilander (John Redmond), Frederick Jacobsen (Redmond, padre de John y director del banco), Augusta Blad (señora Redmond, madre de John), Birger V.C. Schonberg (Billy Sanders), Alma Hinding (Nelly Gray, modista), Else Frölich, J. Ring, Robert Schyberg, Philip Bech.

Un muchacho descarriado, Billy Sanders, se burla de John Redmond, un misionero laico



cuando éste se dispone a predicar la palabra de Dios en un parque público. Los dos hombres vuelven a coincidir esa misma tarde en un tugurio donde el predicador quiere hacer llegar el evangelio. La novia de Billy, una modista llamada Nelly Gray, queda profundamente impactada por las palabras de Redmond. Del mismo modo, el contenido del mensaje del predicador hace mella en el propio Billy que se plantea seriamente abandonar la vida desordenada que ha venido llevando hasta ahora. Esto hace que los camaradas de Billy se burlen de él. El predicador sale entonces en defensa de Billy y después le invita a su casa para referirle su propia historia.

En otro tiempo, John Redmond también ha conocido la senda del vicio. Nacido en el seno de una acomodada familia, su madre le mima en exceso y el muchacho comienza a frecuentar lugares poco recomendables. Un día, John se ve implicado en la dramática muerte de una prostituta, crimen que él no ha cometido, pero del que es acusado y luego condenado. Redmond es conducido a la cárcel. Durante su estancia entre rejas, su padre muere y su madre cae gravemente enferma. El mundo de la prisión es cerrado y duro. Los reclusos son obligados a acudir a escuchar la predicación del capellán con el rostro cubierto por una máscara. Pero poco a poco, John va asimilando aquellos mensajes redentores, se arrepiente de su anterior vida disoluta y encuentra a Cristo. Siis avances no pasan desapercibidos al clérigo, a cuya iniciativa se reabre el proceso de John. Así se logra descubrir al verdadero culpable, que confiesa su crimen. John sale de prisión justo a tiempo de ver a su madre en el lecho de muerte.

Billy acude a visitar a Nelly acompañado del misionero. La llegada de ambos se produce en el preciso instante en que la muchacha se encuentra a punto de cometer un acto irreparable. No está todo perdido para Nelly y el predicador bendice a los dos jóvenes, que prometen amarse para siempre.

Después de debutar en el mundo del espectáculo como actor teatral, Forest Holger-Madsen inaugura en 1912 con *Sólo un mendigo (Kun en Tigger),* una prolífica carrera como realizador cinematográfico. En tan solo dos años llega a filmar no menos de 34 películas, de entre las que destacan *Intriga amorosa (Elskovsleg,* 1914) -codirigida con August Blom-, *Sueño de opio (Opiumsdrömmen,* 1914) o la excelente *¡Abajo las armas! (Ned med Vabnene,* 1915).

Arropado por la labor de su fotógrafo habitual Marius Clausen, Holger-Madsen reafirma su

contundente sentido estético y concede al aspecto visual de *Evangeliemandens Liv* una vital importancia. De ese modo, por encima de un guión convencional, el film se constituye en un desfile de espléndidos primeros planos, vistas panorámicas mediante las cuales persigue al protagonista por entre originales decorados. Igualmente nos regala tomas sorprendentes y súbitos movimientos de cámara, con los que acierta a descubrir detalles imprevistos. Aunando a su gran capacidad técnica un sentido artístico poco común, Holger-Madsen logra deleitarnos con paisajes pintorescos tomados desde ángulos inhabituales, y con sorprendentes escenas de interiores, las cuales, adornadas con una luz lateral, producen imágenes de una rara y extravagante belleza. Destacan asimismo, la presentación del universo cerrado de la prisión, narrado en forma de *flash-back;* una gran dirección de actores, donde sobresale la abrumadora personalidad de Valdemar Psilander, y el sistemático empleo de espejos, que obedece tanto a fines dramáticos como para amplificar los decorados.

No menos importantes resultan las tesis planteadas por el realizador en su discurso. Desde su obsesión por la angustia del pecado, que Holger-Madsen, místico luterano, trata con un refinamiento mórbido; hasta su notoria misoginia, reseñando el alto riesgo que para la conservación de la honestidad de los hombres, supone la mera presencia de las mujeres.

Con la desaparición de Psilander el 6 de marzo de 1917, el mundo artístico perderá al actor cinematográfico más prestigioso de la época.

David Harum

David Harum

D: Alian Dwan. **G:** Alian Dwan, basado en la novela *David Harum* (1898) de Edward Noyes Wescott. **F:** Hal Rosson (otras fuentes citan a Henry Lyman Broening). **F:** Adolph Zukor para Famous Players Film Corporation. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 22 de febrero de 1915. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: William H. Crane (David Harum), Harold Lockwood (John Lenox), May Allison (Mary Blake), Kate Meeks (tía Polly, la hermana de David), Hal Clarendon (Chet Timson), Russel Bassett (general Woolsey), Guy Nichols (diácono Perkins).

El banquero David Harum vive en una pequeña villa de la provincia. Además de un gran apasionado por los caballos, el

banquero es un hombre afable y bueno, que disfruta cuando la gente es feliz a su alrededor. Un contable del banco es descubierto traficando con dinero falso y despedido por ello. En su lugar, Harum contrata a John Lenox, un joven que se halla en la ruina tras el fallecimiento de su padre. La tía Polly, hermana de David, se entera que John se hospeda en la habitación de un hotel miserable. Mujer sentimental, Polly brinda su hospitalidad al joven y lo lleva a vivir a su casa. Los negocios llevan a Harum a Nueva York. En la ciudad, el banquero solicita información acerca de un terreno estéril que el padre de John ha dejado a su hijo en herencia. Encontrando en la urbe a una joven sin trabajo, Harum la contrata como institutriz y se la lleva al pueblo. Al coincidir con la joven, John la reconoce; se trata de Mary Blake, una muchacha a la que conoció hace algún tiempo. Entre ambos se manifiesta una poderosa atracción.

Resentido, el empleado despedido trata de perjudicar a Lenox, ya que considera que ha usurpado su puesto. Así, el desaprensivo coloca un fajo de billetes falsos en el saco de John, pero David, dándose cuenta de la artimaña, logra desenmascara al culpable. Para saldar una antigua deuda moral, Harum ayuda a una vieja mujer y levanta la hipoteca de su casa. En su niñez, el marido de esa señora le había permitido presenciar una función de circo. Al volver David a su casa, su padre le estaba esperando para golpearle con un trozo de madera. Rechazando la extrema severidad de su progenitor, David abandona su hogar, llevando por todo dinero, una moneda que le había dado el hombre generoso. David justifica su buena acción explicando a la vieja mujer que la suma de dinero que hoy le entrega, no es sino los intereses de la moneda que en su día le diera su marido.

En contestación a sus pesquisas, David recibe una carta que le informa que el terreno heredado por su protegido está lleno de petróleo. Con un futuro inmejorable y la bendición de David, John y Mary contraen matrimonio.

De origen canadiense, Alian Dwan se gradúa en ingeniería eléctrica y sus trabajos sobre la lámpara a vapor de mercurio le llevan a la Essanay donde trabaja como guionista. Contratado por la Universal dirige su primer largometraje *El espíritu inquieto (The Restless Spirit,* 1913) así como un espectacular *Richelieu* en 1914. Más tarde Dwan pasa a engrosar la nómina de la Famous Players Film Corporation, empresa dirigida por el puño firme de Adolph Zukor.

El film está basado en la novela *David Harum* de Edward Noyes Wescott, que tan sólo dos

años después de su publicación es presentada como obra teatral en Nueva York un 1 de octubre de 1900. Encargado de su pase a la pantalla, Dwan demuestra su profundo sentido cinematográfico sabiendo sacar buen partido a la profundidad de campo. Asimismo, el realizador acierta a imprimir a la película un tono narrativo dinámico y lleno de frescura, en consonancia con el feliz optimismo que irradian los gentiles personajes, cuya inocente bondad como marco de relación interpersonal impide el establecimiento de barreras generacionales. Frente a ellos, la maldad es presentada en la misma intensidad y sus personajes parecen condenados a su destino sin redención posible, fruto de un determinismo caprichoso. Un universo ciertamente maniqueo si bien matizado por la personalista visión de Dwan, no exenta de ironía.

La sofisticación técnica de la que el film haca gala, como la utilización del travelling hacia delante y hacia atrás para seguir al personaje principal con la cámara instalada en un automóvil, es puesta en todo momento al servicio de la historia, sin perseguir nunca un protagonismo propio. La película supone el debut cinematográfico de William H. Crane.

El film conoce un éxito limitado ya que su vertiginoso dinamismo no es del agrado de muchos espectadores. En 1934, el prestigioso James Cruze realizará un *remake* de la obra con Will Rogers en el papel principal.

The Tramp

Charlot, vagabundo

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh, Harry Ensign. **Ay. D:** Ernest Van Pelt. **P:** Jesse J. Robbins para Essanay Film Manufacturing Company. **Dis:** General Film Company. **E:** 11 de abril de 1915. **Dur:** 2 rollos. 600 metros. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (vagabundo), Edna Purviance (la hija del granjero), Bud Jamison (un ladrón), Leo White (compinche del ladrón), Ernest Van Pelt (otro ladrón), Paddy McGuire (el muchacho de la granja), Fred Goodwins (el granjero), Lloyd Bacon (el enamorado), Billy Armstrong (el poeta).

Charlot llega por una carretera y cuando se dispone a almorzar al pie de un árbol, un ladrón le roba la comida. El mismo individuo pretende quitarle el dinero a Edna, una bella muchacha que vive cerca de allí, pero Charlot lo impide. El pro-



pio Charlot duda si quedarse él con el dinero pero finalmente triunfa su buen corazón. Uno tras otro, los dos compinches del ladrón se acercan para hacerse con el botín pero Charlot, armado de un ladrillo envuelto en una tela, da cuenta de ellos. En agradecimiento, la muchacha invita al vagabundo a su casa, donde el padre de Edna sentencia: primero se trabaja, después se come. Así, Charlot dirige el traslado de sacos de harina que realiza el pinche de la granja y manifiesta su torpeza en todas las tareas, ordeñando una vaca, regando los árboles, etc.

Hasta la granja llegan los tres pillos, quienes, al ver al patrón contar dinero, enseguida urden un plan para robárselo. Cuando descubren a Charlot, los ladrones le exigen su colaboración y éste acepta, pero sólo para salir del paso. Charlot coloca una escalera desde la ventana del dormitorio con la idea de ir noqueando a los ladrones según vayan ascendiendo por ella. Pero es el patrón quien, extrañado al descubrir la escalera, decide averiguar lo que pasa: él es el que recibe el primer golpe. Luego, cuando los pillos se dan cuenta de la trampa huyen a la carrera mientras el patrón les dispara con su escopeta desde la ventana. Envalentonado, Charlot sale tras ellos persiguiéndoles con un mazo, con tan mala fortuna que es alcanzado en la pierna por un tiro de la escopeta del patrón.

Tiempo después, Charlot reposa a cuerpo de rey atendido por la solícita Edna. La llegada del pretendiente de Edna hace comprender al vagabundo que allí ya no pinta nada y, tras dejarles una nota explicativa, reemprende su camino por la carretera.

Hace ya dos meses del estreno de *Charlot cambia de oficio (His New Job),* el primer film con su nueva productora la Essanay y, pese al sustancioso contrato que ha firmado por 1.250 dólares semanales más una prima inicial de 10.000 dólares, los directivos de esta casa no parecen conceder a Charles Chaplin especial atención. Por tal motivo sus trabajos iniciales no son sino mediocres imitaciones de sus films de la Keystone, con la sola excepción de *The Champion (Charlot, campeón de boxeo,* 1915). Tras mucho insistir, Chaplin logra finalmente que Broncho Billy Anderson le ofrezca un estudio propio en California. Allí, el cómico va a recuperar la alegría y la inspiración.

El argumento de *The Tramp,* película cuadragésima primera de Charlot, se inspira en un vagabundo al que Chaplin conoció en San Francisco y cuyo espíritu alegre contrastaba con la dureza de la vida que llevaba. Chaplin sitúa a su personaje en una granja y, desligándolo del esquematismo que caracteriza su etapa inicial, lo perfila en todas sus vertientes, dotándole de una esforzada madurez. Con el mismo espíritu perfeccionista, Chaplin trabaja con cada actor por separado, ensayando las escenas una y otra vez, durante las tres semanas que dura el rodaje.

The Tramp es un relato perfecto, una obra maestra que combina armoniosamente divertidos *gags* -Charlot ordeña una vaca tirándole del rabo y hablando con ella-, con otros momentos dramáticos e incluso patéticos. Charlot se desengaña y escribe a su enamorada: «Creí que tu bondad era amor pero no es así». El personaje adquiere una nueva dimensión refugiándose en un individualismo extremo, al que inexorablemente se ve abocado. La situaciones que le tocan vivir provocan en él sentimientos muy profundos. Contiene el antológico final del vagabundo que se aleja de espaldas a la cámara hacia el horizonte con un paso cansino, reflejo de la enorme melancolía que le embarga. Pero súbitamente, su actitud se transforma y mediante un brinco, se sacude la pena y comienza a andar con renovado optimismo. La maestría con que Chaplin sabe romper el patetismo en el momento oportuno, regulando alegría y desesperanza, provoca en el público una curiosa superposición de sentimientos.

The Battle Cry of Peace

El clarín de la paz

D: Wilfred North. **G:** J. Stuart Blackton, basado en el libro *Defenseless America* de Hudson Maxim (1915). **F:** Leonard Smith, Arthur T. Quinn, Frank Tyrell. **M:** Samuel L. Rothapfel *Roxy*, M. Winkler, Ivan Rudisill, S.M. Berg. **Supervisión:** James Stuart Blackton. **P:** J. Stuart Blackton para Vitagraph Co. of America; Blue Ribbon Feature. **Dis:** V-L-S-E, Inc. **E:** 9 de septiembre de 1915. **Dur:** 9 rollos. **País:** EEUU.
I: Charles Richman (John Harrison), L. Rogers Lytton (señor Emanon), James Morrison (Charley Harrison), Mary Maurice (señora Harrison), Louise Beaudet (señora Vandergriff), Harold Hubert (T. Septimus Vandergriff), Evart Overton (hijo de los señores Vandergriff), Belle Bruce (Alice Harrison), Norma Talmadge (Virginia Vandergriff), Hudson Maxim (él mismo).

El joven banquero John Harrison asiste a una conferencia del escritor patriótico Hudson Maxim en el Carnegie Hall de Nueva York. Allí, el orador expone la necesidad de una política armamentística que proteja a los EEUU ante una eventual agresión extranjera. Las palabras de Maxim conmueven a Harrison, que se convierte en un ferviente partidario de la preparación militar del país. Sus pensamientos son ridiculizados por su hermano pequeño Charley y por el millonario T. Septimus Vandergriff, padre de su novia Virginia. Vandergriff, que cree en la paz a cualquier precio, desoye las tesis de John y entabla amistad con el señor Emanon, uno de los líderes de un movimiento pacifista. Pero



bajo las benignas intenciones del antimilitarista, se esconde un agente de un país extranjero cuyas pretensiones son las de invadir América.

Mientras tiene lugar una multitudinaria conferencia pacifista en un hotel dirigida por el señor Emanon, al que asiste su amigo Vandergriff, una bomba destruye la pared del edificio. En efecto, barcos de guerra de un país extranjero se han presentado en el puerto de Nueva York y comienzan a bombardear la ciudad. Los edificios son pasto de los obuses enemigos y los ciudadanos corren presa del pánico. Las huestes invasoras prosiguen su brutal avance en el que muchos ciudadanos pierden la vida. El caos y la muerte se apoderan de la ciudad.

La madre de John y su hermana Alice son asesinadas y Vandergriff es herido de un disparo. El propio John es acuchillado con una bayoneta al tratar de proteger a su novia. La señora Vandergriff se ve obligada a disparar sobre sus dos hijas, Virginia y Dorothy, y más tarde sobre sobre ella para escapar de una sádica violación.

Varias figuras de la historia americana, entre ellas Abraham Lincoln realizan un llamamiento al pueblo para que no descuiden la preparación militar. Aplastada por el despiadado enemigo, Columbia sangra malherida. En otra imagen, Columbia se muestra orgullosa y suprema, como nunca debemos dejar de verla.

Valiéndose de su enorme influencia política, Theodore Roosevelt convence a su vecino y vicepresidente de la Vitagraph, J. Stuart Blackton, para producir una película de ideas favorables a la intervención militar norteamericana en la guerra en curso. La obra elegida es *Defenseless America* de Hudson Maxim, que denuncia el grado de dejación en que se encuentran las Fuerzas Armadas norteamericanas. En solo tres días, Blackton escribe el guión que Roosevelt aprueba entusiasmado, asegurándole el apoyo de varias figuras públicas, entre ellas la del secretario de estado Robert Lansing, el secretario de la Armada, Franklin D. Roosevelt y el secretario de la guerra Lindley Garrison. La política no intervencionista del presidente Wilson obliga, sin embargo, a la Vitagraph a eludir citar países concretos. Irónicamente, uno de los personajes es llamado Emanon, *no name* (ningún nombre) leído al revés, pero el aspecto de los soldados invasores y su predilección por la cerveza delatan su origen germánico.

La realización figura a nombre del actor de la compañía Wilfred North, con Blackton en tareas de supervisión. La participación de 25.000 miembros de la Guardia Nacional y 800 miembros de la Gran Armada de la

República, utilizados con gran maestría en las escenas de batalla, junto a unos grandes efectos especiales, garantizan un espectáculo tremendamente realista. Asimismo, las imágenes del ataque sobre Washington D.C. y las ruinas del Capitolio resultan muy impactantes. El discurso del film -el propio Maxim aparece como orador al principio la película-, con su final alegórico incluido no deja lugar a dudas sobre sus intenciones de empujar al país a la guerra.

Tras una presentación privada en el Vitagraph Theatre de Nueva York el 6 de agosto de 1915 y su estreno en la misma sala el 14 de septiembre de 1915, obtiene un recibimiento entusiástico de crítica y público. Se distribuye en diferentes formatos de 5, 8 y 9 rollos, estimándose sus espectadores en más de 50 millones, lo que la compañía se asegura unas ganancias superiores al millón de dólares. Dará lugar a una secuela, *Womanhood the Glory of a Nation* (1917). Ese mismo año, ya con los EEUU dentro del conflicto, el film será reestrenado con el título de *The Battle Cry of War*.

The Regeneration

Regeneración

D: Raoul A. Walsh. **G:** Raoul Walsh, Carl Harbaugh, basado en el libro *My Mamie Rose: The Story of My Generation* de Owen Kildare (1903), y en la obra teatral *The Regeneration* de Owen Kildare y Walter C. Hackett (1908). **F:** Georges Benoît. **P:** Fox Film Corporation. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 13 de septiembre de 1915. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.

I: Rockliffe Fellowes (Owen Conway a los 25 años), Anna Q. Nilsson (Marie Mamie Rose Deering), William Sheer (Skinny la rata), Carl Harbaugh (Ames, fiscal del distrito), James A. Marcus (Jim Conway), Maggie Weston (Maggie Conway), Johnny McCann (Owen, a los 10 años), H. McCoy (Owen, a los 17 años), Peggy Barn.

Al morir su madre, Owen Conway, un niño neoyorquino de diez años, es acogido por unos vecinos. No obstante el muchacho, harto de las agresiones de Jim, el marido alcohólico, decide huir. A los 17 años, Owen trabaja cortando hielo en los muelles de Nueva York. Ha aprendido a luchar en la calle. Allí defiende a un joven jorobado de Skinny, un matón callejero. A los 25 años, Owen es ya el jefe de la banda. La figura de Ames, el fiscal del distrito, le preocupa, ya que pretende limpiar la calle de crímenes.

Un día, Ames acude con los Deerings, una familia de clase



alta, al Grogans Beer Hall. En el local, Owen salva a Ames del asedio de un grupo de gángsteres al sentirse atraído por Marie Deering. Fuera se celebra un mitin solicitando escuelas, hospitales y caridad para los pobres. Al escucharlo, Marie se interesa por la causa y crea un lugar de acogida. Una de sus protegidas es la señora Flaherty quien, agredida por su marido, pide ayuda a Marie. Ésta envía a su asistente, el cual intimidado por Flaherty, huye. Owen acude entonces a enfrentarse a Flaherty a quien golpea y luego rescata a su bebé. Agradecida, Marie ensaña a Owen a leer y a escribir.

Mientras Owen se siente cada vez mas ligado al hogar, Skinny toma la jefatura de la banda y acuchilla a un policía. Owen intenta proteger a Skinny, pero Ames y Marie lo descubren. El hecho provoca la ruptura entre Marie y Owen hasta que éste recapacita con la ayuda de un sacerdote. Entretanto, Skinny rapta a Marie. Al descubrirlo, el jorobado avisa a la policía y la búsqueda se inicia. Como uno más, Owen se une al grupo de rescate. Durante el tiroteo, Marie es alcanzada por un disparo de Skinny dirigido a Owen. Malherida, la muchacha hace prometer a Owen que se reformará. Este tira su arma pero marcha en busca de Skinny. Tras una dura lucha, Owen está a punto de ahogar a Skinny pero ve la imagen de Marie y se detiene. Skinny se dispone a huir pero es tiroteado por el jorobado. Owen y el jorobado visitan la tumba de Marie, a quien nunca olvidarán.

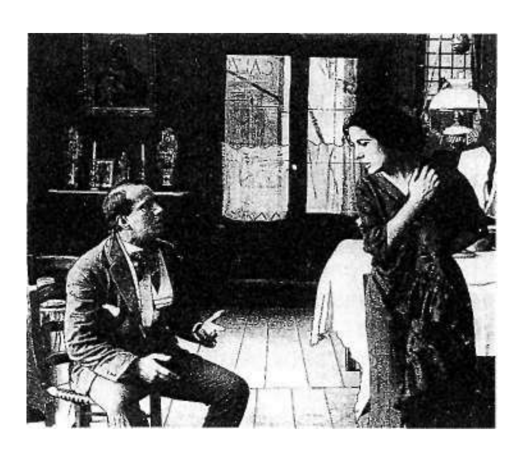
Hijo de un diseñador de ropa irlandés y poseedor de un extraordinario espíritu aventurero, Raoul A. Walsh simultanea la dirección con la interpretación. Así, en *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation,* 1915) de David Griffith, podemos verle dando vida a Booth, el asesino de Lincoln. *The Regeneration* está basada en el libro *My Mamie Rose,* escrito en 1903 por Owen Kildare y llevado a la escena teatral cinco años más tarde. El texto compone un soberbio retrato de la vida en los barrios bajos del humilde East Side de Nueva York, conteniendo un completo análisis de la forma de pensar de sus marginados pobladores y en cuyo relato, además, pueden vislumbrarse ciertos tintes autobiográficos. Junto a una soberbia trasposición de estos elementos a la pantalla, Walsh demuestra la fuerte impronta que su maestro D.W. Griffith y películas como *Los mosqueteros de Pig Alley (The Musketeers of Pig Alley,* 1912), han dejado en él.

Para recrear el ambiente preciso, el realizador no duda en recurrir a exteriores auténticos y algunas escenas están filmadas en el barrio chino, el Bowery y el East Side neoyorquinos. La autenticidad de tales escenarios está apoyada por una convincente labor interpretativa, que Walsh sabe captar al detalle y por el trabajo del fotógrafo, Georges Benoît, cuyos movimientos de cámara resultan sorprendentes. Todos estos aspectos, junto al inusual final trágico que el film posee, dotan a la cinta de un cierto aire documental, aderezado con la torridez emocional que conlleva su mística temática: la regeneración del alma.

Durante el rodaje en el río Hudson, cerca de Nyack, de la espectacular secuencia del incendio de la excursión en la barcaza, surge un problema inesperado. Habiéndose contratado como figurantes a residentes de los barrios bajos cercanos que sepan nadar, al lanzarse al agua se comprueba que muchas de las mujeres, que resultan ser prostitutas, no llevan ropa interior. El tema se resuelve contratando a un técnico especialista que pinta la lencería sobre el negativo donde no la hay. A decir de Walsh, «los retoques resultan satisfactorios... salvo en alguna mujer, que parece llevar pañales».

Estrenado el 13 de septiembre de 1915, el film es bien acogido por la crítica. Su éxito propiciará un posterior reestreno el 12 de enero de 1919.

Assunta Spina



D: Gustavo Serena, Francesca Bertini (no acreditada). **G:** Arrigo Frusta, Francesca Bertini, Gustavo Serena, basado en la obra de Salvatore Di Giacomo (1909). **F:** Alberto G. Carta. **P:** Giusseppe Barattolo para Caesar Film (Roma). **E:** octubre de 1915. **Dur:** 1.690 metros. (67 min.). **País:** Italia.
I: Francesca Bertini (Assunta Spina), Gustavo Serena (Michele Boccadifuoco, su enamorado), Cario Benetti (Federico Funelli), Alberto Albertini (Raffaele), Antonio Crucchi (el padre de Assunta), Amelia Cipriani (Peppina), Alberto Collo (un guardián).

En un barrio humilde de Nápoles vive la bella joven Assunta Spina, a quien su trabajo como planchadora le procura lo suficiente para permitirle llevar una vida honrada. Assunta está prometida a Michele Boccadifuoco, un joven apuesto pero de fuerte temperamento.

Con motivo del cumpleaños de Assunta, sus padres han preparado una comida familiar en Marechiaro, donde la gente bebe y se divierte. La muchacha se encuentra feliz y en el curso de la fiesta sale a bailar con Raffaele, un admirador. Presa de los celos, el iracundo Michele pega a su novia delante de todos. El brutal acto es advertido por los *carabinieri* y el joven es detenido. Pese a que durante el juicio, Assunta se declara responsable de haber abocado a su novio a semejante comportamiento, Michele es condenado a dos años de cárcel.

Michele va a ser enviado a cumplir la pena a la cárcel de Avellino, lejos de Nápoles, pero la afligida Assunta no está dispuesta a soportar vivir separada de él. Así, para evitar su traslado, la muchacha traba amistad con el carcelero Federico Funelli y se convierte en su amante. Assunta visita a Michele siempre que puede pero, poco a poco, su relación con Federico va haciéndose cada vez más intensa hasta que la muchacha, pese a no ser correspondida, acaba enamorándose de él.

Michele es puesto en libertad antes de tiempo por buena conducta y el día de Nochebuena se presenta en casa de su novia a la que sorprende preparando la cena para Federico. Entre sollozos, Assunta le refiere a Michele toda la verdad de lo sucedido en su ausencia. Con el corazón herido y absolutamente obcecado, Michele se encuentra con Federico y lo mata. Poco después, el hombre es detenido por los guardias. Ante ellos, Assunta le defiende, declarándose culpable del asesinato.

Tras el acierto que ha supuesto para la productora Caesar Film de Giusseppe Barattolo la contratación, el pasado año, de la actriz italiana Francesca Bertini, la casa parece haber encontrado un vehículo perfecto para ella. Se trata de de la obra teatral *Assunta Spina* del contemporáneo Salvatore Di Giacomo, a su vez muy influenciada por *Sperduti nel buoio* de Nino Martoglio, rodada el año anterior y que ha marcado el nacimiento de la corriente de realismo social en el cine.

En su acertado retrato de la vida cotidiana, *Assunta Spina* es un buen exponente del realismo popular. La fastuosa plástica *danunziana* imperante en el cine transalpino deja paso a una realización más auténtica, donde las calles napolitanas y los transeúntes que las recorren adquieren un inusitado protagonismo. La asimilación del componente social napolitano, convierte a la película en un documento de época, con una clara ubicación espacio-temporal. No puede negarse, sin embargo, la marcada influencia en el film de las formas teatrales. Éstas resultan evidentes no sólo en su planificación (una sucesión de cuadros) y en la presencia de elementos interpretativos característicos del arte escénico, sino fundamentalmente en el estatismo del que la cámara hace gala en las tomas interiores. Ello no debe entenderse sino como un tributo primerizo al desembarco del movimiento verista operístico en el medio cinematográfico.

Por otro lado, la Bertini demuestra su fuerza interpretativa en un personaje que ella hace suyo y del que sabe matizar sus excesos, dándole un aire moderno. Su oponente es Gustavo Serena -inolvidable su Petronio en *Quo Vadis?*-, que además firma la autoría del film. Años después la Bertini reivindicará para sí la dirección de la película y justificará su ausencia de los créditos alegando que en la época no estaba bien visto que una mujer se inmiscuyese en tareas de realización. Al parecer, la actriz intenta que los intertítulos sean escritos en dialecto napolitano en aras a un mayor realismo, pero su propuesta es finalmente desechada.

En poco tiempo, la Bertini se convierte en la más grande diva del cine italiano e internacional. En 1949, Mario Bartoli rodará un mediocre *remake* con Anna Magnani en el papel de Assunta.

Carmen
Carmen

D: Cecil B. DeMille. **G:** William C. DeMille, basado en la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1845). **F:** Alvin Wyckoff. **Mon:** Cecil B. DeMille. **D.A.:** Wilfred Buckland. **M:** Samuel L. Rothapfel *Roxy* (selección), Hugo Riesenfeld (dirección). **Ay. D:** William Horwitz. **P:** Cecil B. DeMille para Jesse L. Lasky Feature Play Company. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 1 de noviembre de 1915. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: Geraldine Farrar (la gitana Carmen), Wallace Reid (Don José), Pedro de Córdoba (Escantillo, el torero), William Elmer (Morales, un oficial), Horace B. Carpenter (Pastia, tabernero y contrabandista), Jeanie Macpherson (Frasquita, una gitana), Anita King (Mercedes, otra gitana), Milton A. Brown (García), Tex Driscoll, Lou Tellegen.

El tabernero Pastia y a la vez jefe de una partida de contrabandistas supervisa la llegada de una nueva mercancía desde la costa hasta su campamento. Pero



esa tarde la aparición de un nuevo oficial, Don José, resistente al soborno de Pastia, hace que los contrabandistas se vean obligados a dar un rodeo por la montaña. La bella gitana Carmen, segura de sus encantos, asegura a los contrabandistas que conquistará al oficial y así éste dejará de molestarles. Como parte del plan, Carmen es empleada en una fábrica de cigarrillos. Los flirteos de la gitana logran atraer a Don José a la taberna de Pastia, donde la muchacha baila para el oficial a quien ya ha embelesado. Pero luego, tras su marcha, es el torero Escamillo el receptor de sus favores.

Mientras los contrabandistas se preparan a transportar una nueva partida, Carmen acude al puesto de guardia y distrae a Don José, quien, pese a ver el paso de los delincuentes, no hace nada por evitarlo. En la fábrica de cigarrillos Carmen se enzarza en una pelea con Frasquita, una compañera que acaba con la detención de Carmen. Ofendido ante la orden del oficial Morales de que custodie a la prisionera, Don José se revela y los dos hombres enfrentan sus espadas. Morales resulta muerto y Don José se ve obligado a huir, siendo los gitanos los que le ofrecen cobijo en el monte. Pero allí, Carmen rechaza al militar sin contemplaciones para marchase con Escamillo a Sevilla. Don José les sigue con deseos de venganza.

Aclamados por el gentío, Escamillo y Carmen hacen su entrada en la plaza. Al enterarse de la presencia del oficial en la puerta del coso, Carmen se reúne con él para dejarle claro que ella no le pertenece. Mientras en la arena Escamillo acaba de rematar una magistral faena, el ofuscado Don José mata a Carmen asestándola una puñalada y luego besa el cadáver de su adorada gitana.

Jesse Lasky logra satisfacer a Cecil B. DeMille en su petición de traer a Hollywood a Geraldine Farrar, una de las más importantes estrellas de la ópera mundial. Lasky ha firmado un contrato con la actriz en la que ésta se compromete con la compañía por 300 dólares a la semana y beneficios complementarios. Todos consideran que la ópera *Carmen,* ya llevada al cine por G. Lo Savio para Film d'Art en 1909, contiene el papel idóneo para el debut de la Farrar en la pantalla. Pero como las desorbitadas peticiones de los herederos de Bisset por los derechos de la obra hacen imposible un acuerdo, va a ser finalmente la novela de Prosper Merimée, la base para la película.

El realizador estudia cada escena de *Carmen* al detalle, a la vez que otorga a los actores una cierta libertad de actuación. Su propósito es utilizar esa esponta-

neidad para lograr del conjunto la mayor credibilidad dramática que sea posible. Con esa intención, los efectos de iluminación de Alvin Wyckoff contribuyen a amplificar los cambios emocionales de los personajes. Resulta una muy grata sorpresa el estilo interpretativo de la Farrar: tan pleno de garra y desenvoltura que se adapta perfectamente al medio. Junto a ella destaca el apuesto y siempre correcto Wallace Reid. DeMille no duda, además, en aprovechar las circunstancias del rodaje. Valiéndose de la creciente antipatía que existe entre la Farrar y la guionista Jeanie Macpherson, el realizador ofrece a ésta el papel de Frasquita, la cigarrera rival de Carmen. La escena de la pelea no puede ser más veraz y Macpherson, de complexión más débil que Farrar, sale del plato llorando, con el cuerpo ensangrentado y lleno de magulladuras.

Para asegurar el acoplamiento al medio de la nueva actriz, DeMille ha realizado una producción previa, *María Rosa,* donde la cantante da vida a una campesina catalana. Finalizados ambos rodajes y entendiendo que la actuación de la diva es más completa en *Carmen,* DeMille ordena distribuir primero esta última.

El estreno del film tiene lugar el 1 de noviembre de 1915 en el Strand Theatre de Nueva York. Ese mismo día, la Fox pone en circulación otra versión de *Carmen,* con Theda Bara en el papel principal y bajo la dirección de Raoul Walsh. Pero es la película de DeMille la que obtiene mayores elogios de la crítica y consagra a Farrar como una de las más grandes actrices cinematográficas del momento.

The Lamb / The Test and the Man

El tímido / El cordero

D: William Christy Cabanne. **G:** William Christy Cabanne, David Wark Griffith, basado en la obra *The Man and the Test* de Granville Warwick (David W. Griffith). **F:** William E. Fidew, Billy Bitzer. **Supervisión:** David Wark Griffith. **P:** Fine Arts Film Company. **Dis:** Triangle Film Corporation. **E:** 7 de noviembre de 1915. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: Douglas Fairbanks (Gerald), Seena Owen (Mary), William E. Lowery (jefe indio Yaqui), Lillian Landong (madre de Mary), Monroe Salisbury (primo de Mary), Kate Toncray (madre de Gerald), Alfred Paget (Bill Cactus), Eagle Eye (jefe indio Yaqui), Julia Faye (mujer), Charles Stevens (teniente).

El joven Gerald pertenece a una acomodada clase social del

Este americano. Mientras la fortuna de su padre, un millonario neoyorquino, le priva al muchacho de la necesidad de tener que hacer nada provechoso, su refinada educación y los mimos de sus progenitores, hacen que su carácter resulte un tanto especial, entre tímido y pusilánime. Gerald está enamorado de su bella vecina Mary, pero un accidente en la playa en el que alguien está a punto de morir ahogado provoca un malentendido que hace creer a Mary que Gerald es un cobarde. Por ese motivo, la chica se enamora del salvador, un fornido joven llamado Bill, cuya personalidad resulta diametralmente opuesta a la de Gerard. Al darse cuenta que de Gerald le disgustan tanto su carácter como su ridículo bañador, Mary decide abandonarle y se marcha a visitar a Bill a su rancho de Arizona.

Gerald, sin embargo, que no está dispuesto a darse por vencido, se dispone a seguir a su novia al Oeste para demostrarle su valentía, no sin antes tomar unas lecciones de boxeo y lucha libre. Así, el muchacho parte hacia Arizona bien equipado con ropa estilo Alpino, el tipo de prenda que entiende adecuado para su viaje. En una parada del tren, Gerald se apea a comprar baratijas y es raptado por unos indios yaquis, que lo trasladan al otro lado de la frontera. Mary sufre el mismo percance y acaba también en México mientras Bill, con más miedo que otra cosa, corre a los EEUU en busca de ayuda.

Sacando a relucir su coraje, Gerald descubre un cañón mexicano abandonado que le sirve para plantar cara a los indios. Tras una cruenta batalla, los pieles rojas, finalmente victoriosos, rodean al valiente Gerald y se disponen a asesinarle cuando las tropas americanas hacen su aparición. Ahora convencida de que la virilidad y el arrojo son cualidades que adornan a Gerald y no a Bill, Mary vuelve con su antiguo novio más enamorada de él que nunca.

En la idea de especializarse en producciones destinadas a los teatros de dos dólares la localidad surge, al margen de la Mutual, la Triangle Film Corporation. La firma, perfectamente sustentada por el banco Kuhn Loeb y la Standard Oil de Rockefeller, tiene como responsable a Harry Aitken, que acierta a confiar su destino a tres directores, David W. Griffith, Thomas H. Ince y Mack Sennet. De entre los numerosos actores teatrales que son contratados para confeccionar los repartos, uno que destaca sobre los demás es el atlético Douglas Fairbanks.

Casi inmediatamente, Fairbanks rueda *The Martyrs of Alamo*, pero al demorarse su estreno, va ser su siguiente film, *The Lamb*, el que suponga su debut cinematográfico. De prin-

cipio a fin, la película está dominada por la arrolladora personalidad del actor. La historia no escatima ironía al presentarnos a un adinerado deportista, dominado por los convencionalismos y un tanto simple. Pero Fairbanks se adapta a la situación de manera increíble, convirtiendo en saludable optimismo la insulsez del personaje, al que sabe dotar de aquellos valores paradigmáticos del héroe que la joven América busca transmitir al mundo. Ha nacido el nuevo héroe, simpático, fuerte, valiente y audaz.

La exuberancia interpretativa de Fairbanks confunde a Griffith, supervisor general del film, que en esta ocasión demuestra una importante ceguera al tratar de persuadir al actor de que debe dedicarse al cine cómico exclusivamente.

La película se proyecta en una *première* en el Knickerbocker Theatre el 23 de septiembre de 1915, junto a un film de Ince y un corto de Sennett. Su estreno oficial tiene lugar el 7 de noviembre de ese mismo año y representa el primer gran éxito de la Triangle. Con la película surge la imagen conquistadora de Fairbanks, un arrollador producto genuinamente americano, que se antoja perfecto para la exportación. Poco después, en 1916, el actor fundará su propia productora, la Douglas Fairbanks Corporation, desde donde llegará a convertirse en prototipo universal. El film será reestrenado el 2 de septiembre de 1917.

Les vampires
Los vampiros

D: Louis Feuillade. **G:** Louis Feuillade, Georges Meiers. **F:** Guérin, Manichoux. **Dec:** Robert-Jules Garnier. **P:** Film Gaumont (París). **Dis:** Gaumont. **E:** 13 de noviembre de 1915. **Dur:** 504 min. (repartidos en 10 episodios). **País:** Francia.

I: Édouard Mathé (Philippe Guérande), Marcel Lévesque (Oscar Mazamette), Stacia Napierkowska (la bailarina Marfa Koutiloff), Jean Ayme (el Gran Vampiro), Fernand Hermann (Juan José Moreno), Musidora (Irma Vep), Mme. Simoni (señora Guérande), Gaston Michel (Benjamín), Bout-de-Zan (Eustache Mazamette), Louise Lagrange (Jane Brémontier).

1. *La cabeza cortada.* Ha sido hallado el cuerpo decapitado del inspector Ductal, encargado de investigar a la peligrosa banda criminal «los Vampiros». El reportero Philippe Guérande descubre la cabeza del inspector en el castillo de La Chesnaye, pero el asesino, apodado el Gran Vampiro, logra escapar.



2. *El anillo que mata.* El Gran Vampiro asesina con una daga envenenada a la bailarina Marfa Koutiloff, prometida de Guérande. Philippe es capturado por los vampiros y condenado a muerte. Mazamette, miembro de la banda en deuda con Philippe, le libera. En su huida, Philippe provoca que el Gran Inquisidor, uno de los líderes de la organización, sea abatido por los Vampiros.

3. *El criptograma rojo.* Philippe logra descifrar un criptograma encontrado en el cuerpo del Gran Inquisidor. Tratando de recuperarlo, la cantante Irma Vep, miembro destacado de la banda, se introduce en casa de Philippe como sirvienta. La madre de Philippe, que ha sido tomada como rehén, es finalmente liberada.

4. *El espectro.* Los vampiros asesinan al señor Métadier, que ha sido encargado de trasladar los fondos de la banca Duval a Rouen, para apoderarse del dinero. Pero Juan José Moreno, un ladrón, se hace pasar por Métadier con idéntica intención. Finalmente, Moreno es capturado por Philippe y los vampiros logran hacerse con el botín.

5. *La evasión del muerto.* Simulando un envenenamiento, Moreno logra huir de prisión. Philippe es capturado y enviado en un baúl, pero logra escapar. Moreno recupera su botín.

6. *Los ojos que fascinan.* Irma sigue los pasos de dos turistas americanos, autores de un importante robo al millonario Baldwyn. Con su mirada hipnótica, Moreno convierte a Irma en su amante. Bajo su influjo, la mujer mata al Gran Vampiro cuando éste le pide explicaciones.

7. *Satanás.* Moreno e Irma se someten a Satanás, auténtico jefe de la banda. Juntos planean estafar a Baldwyn. Pero su cómplice, Flor de Lis, es reconocida por la policía lo que facilita la detención de Moreno e Irma.

8. *El maestro del impacto.* Moreno es ejecutado. Satanás está a punto de eliminar a Philippe con una bomba de relojería, pero es detenido y se envenena.

9. *El hombre del veneno.* Los Vampiros envenenan el cham-

pagne en la boda de Philippe con Jane Brémontier. Descubierto el ardid, los vampiros huyen. Irma es de nuevo capturada y posteriormente liberada por Vénénos, nuevo jefe de la banda.

10. *Bodas ensangrentadas*. Los Vampiros capturan a Jane. La policía la rescata irrumpiendo en la celebración de la boda entre Vénénos e Irma y acaba con ellos. Philippe y Jane son ahora felices.

Tras el fuerte calado popular que ha obtenido su serie *Fantômas*, Feuillade se halla en vano intentando repetir suerte cuando le sorprende el estallido de la Gran Guerra. Movilizado en 1915, el realizador filma pequeñas farsas y películas históricas, entre las que intercala algún drama patriótico. Al ser licenciado en junio por razones médicas, Feuillade regresa a un París completamente distinto al que ha conocido. La mayoría de los actores y técnicos se encuentran en el ejército, escasea el dinero y la electricidad está restringida. Pero el lanzamiento de *Les mystères de New York (The Exploits of Elaine)* por la productora rival Pathé con la dinámica Pearl White, obliga a Feuillade a una contestación y, en calidad de director de la casa Gaumont, pone en pantalla *Les Vampires*.

El deficiente estado en que se hallan los estudios durante la guerra, fuerza a Feuillade a rodar en las calles, hándicap que acaba convirtiéndose en una de las grandes bazas del film. En efecto, los barrios bajos parisinos con sus calles empedradas, sus sórdidos edificios y sus descampados, ofrecen el mejor telón de fondo a una trama profusa en personajes y peripecias. Tamaño despliegue de lances argumentales viene motivado por la irregular disponibilidad de los actores, que son constantemente movilizados para ir al frente. De esto deriva otro gran acierto ya que, al irse improvisando según las circunstancias, resulta imposible predecir el desenlace.

La espontaneidad de que hacen gala los intérpretes concede a la serie una mayor credibilidad. De entre todos ellos, Musidora es nuestra debilidad; enfundada en un ceñidísimo maillot negro, resulta memorable en su papel de la pérfida Irma Vep. Ciertamente, Feuillade presenta el mal de una manera más elaborada y sugerente que el bien, pero es por simple fidelidad a la moda literaria imperante, tendente a envolver a los delincuentes y al continuo azote al que someten la calle con un halo de romanticismo.

La serie es estrenada a intervalos regulares durante 1915 y 1916, logrando un enorme éxito, incluso superior al de su predecesor *Fantômas*. Los miembros del movimiento surrealista valoran el desprecio a lo establecido del que hace gala la serie y la adoran.

Portret Doriana Greya

El retrato de Dorian Gray

D: Vsevolod Meyerhold, Mikhail Doronin. **G:** Vsevolod Meyerhold, basado en la novela *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde. **F:** Alexander Levitsky. **Ay. de M:** Yuri Zhelyabuzhsky. **Dec:** Vladimir Egorov. **P:** Thieman. **E:** 1 de diciembre de 1915. **Dur:** 2.124 metros. **País:** Rusia.
I: Varvara Yanova (Dorian Gray), Vsevolod Meyerhold (lord Henry Wotton), Gustav Enriton, Paola Velanova, Mikhail Doronin, Youla Uvarova, Alexander Volkov.



Mientras posa para una pintura de su amigo Basil Hallward, el joven Dorian Gray conoce a un extraño y disoluto personaje, lord Henry Wotton. Al ver el trabajo terminado, Dorian se deprime pensando que mientras el rostro reflejado en el cuadro permanecerá siempre joven, el suyo envejecerá sin remedio. Medio de broma, Dorian expresa el deseo de conseguir la eterna juventud y de que sea el retrato el que soporte los rigores del paso del tiempo.

Dorian cae bajo la influencia de Lord Wotton, adoptando un estilo de vida decadente. Así conoce a Sybil Vane, una artista que se siente atraída por la belleza del muchacho y se enamora de él. Dorian la seduce para abandonarla poco después, lo que lleva a Sybil a la desesperación y al suicidio. No acertando a afirmar si es un producto de su imaginación, el muchacho observa horrorizado un leve cambio de expresión en el retrato y lo retira de la pared donde se encuentra colgado para que no pueda ser visto por la gente. La vida de Dorian continúa sumergida en el vicio y el placer mientras el rostro del retrato adopta progresivamente una expresión malévola y envejecida.

Preocupado por el cambio experimentado por el joven, Basil acude a él para pedirle que reflexione y vuelva a ser el de antes. Mostrando el cuadro a su antiguo amigo, Dorian le hace en parte responsable de su destino

y, en medio de la discusión, le da muerte. El cuadro se mancha de sangre.

Sin poder soportar por más tiempo el fuerte peso que representa su vida, Dorian se arma de un cuchillo que clava en el pecho de la figura del retrato. Dorian es encontrado muerto con el rostro y el cuerpo envejecidos mientras a su lado el rostro del cuadro luce todo el esplendor de la juventud.

Formado como actor en el teatro de Arte de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold se consagra posteriormente a la elaboración de un estilo de interpretación alternativo, caracterizado por un excentricismo formal al que se llega a través de una preparación previa, que él denomina *biomecánica.* Llegado a director teatral, experimenta esta técnica con sus actores, logrando con ella gran éxito y pasando a ser reconocido como el gran renovador de la escena rusa. Su gran prestigio le hace ser llamado desde Moscú para un importante proyecto cinematográfico cuando tan sólo tres años antes él había declarado: «En el campo del arte no hay lugar para el cine, aún cuando pueda ocupar un sitio subalterno».

Se trata de llevar a la pantalla *El retrato de Dorian Gray,* la obra más popular de Oscar Wilde, y en su elaboración se impone de nuevo la capacidad innovadora del intelectual Meyerhold. Tras efectuar varias modificaciones sobre el texto de Wilde, decide confiar el papel de Dorian Gray a una mujer, la inexperta actriz Varvara Yanova, hecho que causa bastante sorpresa en círculos artísticos. Considerando, además, a los actores teatrales demasiado gesticulantes, Meyerhold se otorga a sí mismo el papel de lord Henry Wotton.

Del mismo modo, en un intento de dotar al film de una plasticidad diferente, el realizador decide prescindir del estilo de iluminación que habitualmente desarrollan los fotógrafos del país. Así, con la ayuda del operador Alexander Levitsky y del decorador Vladimir Egorov, enfatiza el contraste entre blancos y negros y juega con la luz hasta sacarle el máximo provecho. El resultado es un clima diferente, claro precursor del *expresionismo* en su poderosa traducción de la inquietud interior de los personajes.

Las expectativas creadas con el film, en lo que supone el mayor esfuerzo del cine ruso hasta el momento, se ven parcialmente satisfechas con la unánime aclamación de la crítica, aunque el público no alcance nunca a comprenderlo del todo. Bastante decepcionado, Meyerhold sólo completará una película más.

The Cheat
La marca del fuego

D: Cecil B. DeMille. **G:** Hector Turnbull, Jeanie Macpherson. **F:** Alvin Wyckoff. **Mon:** Cecil B. DeMille. **D.A.:** Wilfred Buckland. **P:** Cecil B. DeMille para Jesse L. Lasky Feature Play Company. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 12 de diciembre de 1915. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: Fannie Ward (Edith Hardy), Sessue Hayakawa (Hishuru Tori), Jack Dean (Dick Hardy), James Neill (Jones), Utake Abe (criado de Tori), Dana Ong (fiscal del distrito), Hazel Childers (señora Reynolds), Arthur H. Williams (juez), Horace B. Carpenter, Jeanie Macpherson.

Richard Hardy, un agente de bolsa de Nueva York, se muestra preocupado por el alto nivel de gastos de su esposa Edith. Ésta se disgusta ante los consejos de su marido sobre el difícil momento económico que atraviesan, y continúa su despilfarro. En sus correrías, Edith se hace acompañar de Hishuru Tori, un oportunista príncipe birmano al que la clase distinguida de Long Island presta tributo.

Ante la negativa de su marido para costearle un vestido nuevo, Edith toma prestados diez mil dólares de un fondo de la Cruz Roja, asociación de la que es tesorera. Siguiendo los consejos de un amigo, Edith invierte el dinero en United Cooper, con la esperanza de duplicar su capital en una noche y así poder reponer lo sustraído al día siguiente.

Al baile de la Cruz Roja en casa de Tori acude la gente más selecta de la ciudad. Allí, Edith se entera por su amigo que su inversión se ha perdido. Desesperada, ya que ese dinero debía ser enviado a los belgas al día siguiente, pide ayuda a Tori, que no ha dejado de colmarla de atenciones en toda la velada. El pérfido oriental acepta entregarle la suma para evitar el escándalo, pero hace firmar a Edith un contrato en el que ella es el precio a pagar.

Las inversiones de Richard han tenido éxito y ahora son ricos. Sin revelarle la verdadera causa, Edith pide a su marido el dinero que necesita para cancelar el contrato con Tori. En su casa, Tori rechaza el dinero y, a la fuerza, graba a fuego su marca en la espalda de Edith. La muchacha dispara sobre el oriental. Richard, que preocupado ha seguido a su esposa, se encuentra al oriental herido y, ante la llegada de la policía, se declara culpable para proteger el honor de su mujer Edith. Al día siguiente Edith lee la noticia y corre a visitar a su esposo a la celda donde le cuenta la verdad. Richard le perdona y le prohibe hablar.



Durante el juicio, Richard mantiene su tesis y es declarado culpable. Incapaz de aceptar el sacrificio del hombre al que ama, Edith cuenta la verdad y muestra la marca en su cuerpo. El público se indigna por la felonía del oriental, que es detenido. Richard es ahora libre y abandona el tribunal abrazado a su esposa ante los aplausos de todos.

La historia contenida en *The Cheat* no deja de ser uno de tantos melodramas al uso, si bien algo más exótica de lo habitual, aderezada con leves dosis de erotismo y portadora de una fuerte carga racista. Su tono maniqueo no deja lugar a dudas y, en un momento dado del film, se nos advierte: «el Este es el Este y el Oeste es el Oeste», esto es, la pureza frente a la villanía.

Pese a estos indigestos ingredientes, el realizador Cecil B. DeMille consigue obrar el milagro y acaba transformando el film en una auténtica pieza maestra, configuradora de un nuevo lenguaje cinematográfico. Comprendiendo como nadie hasta ahora las posibilidades del medio, DeMille hace gala de un ágil pulso narrativo, dotando a la película de un extraordinario dinamismo al que añade buenas dosis de intriga y capacidad de penetración psicológica. Desligado de ornamentos teatrales, el film hace gala de una sofisticada luminotecnia. Es la *luz a lo Rembrandt*, efectos de claroscuro derivados de la iluminación lateral de los actores, o silue-

tas perfiladas mediante paneles convenientemente iluminados. Estos aspectos resultan interesantes, no sólo desde el punto de vista plástico, sino también para acentuar el componente melodramático de la historia. Acostumbrados al énfasis habitual de los actores del momento, sorprende la interpretativa de Hayakawa y su capacidad para emanar, desde su máscara impasible, una gran tensión interna.

El triunfo del film no evita que se desate una gran polémica. Mientras consagra al realizador como uno de los grandes maestros del arte mudo, miembros de la Asociación Japonesa del Sur de California se manifiestan contrarios a su exhibición. Esto le lleva a ser prohibido en varios estados del país. En Europa su éxito es colosal y es aclamado por la crítica como obra maestra. Para Delluc es *la Tosca del cine.* Se realizarán diversos *remakes:* en 1923 George Fitzmaurice con Pola Negri; en 1931 George Abbott con Tallulah Bankhead; y en 1937, con Marcel L'Herbier como realizador y Sessue Hayakawa repitiendo papel. El guión del film llegará incluso a inspirar una ópera a Camille Erlanger.



Homunculus

El homúnculo

D: Otto Rippert, Albert Neuss. **G:** Robert Reinert, Alwin Neuss. Robert Dinesen. **F:** Carl Hoffmann. **D.A.:** Robert A. Dietrich. **P:** Union-Film. Bioscop. **E:** enero de 1916. **Dur:** 6 episodios. **País:** Alemania.
I: Olaf Fönss (Homunculus), Aud Egede Nissen, Theodor Loos (Sven Friedlan), Maria Carmi, Friedricn Kühne (Edgar Rodin), Mechthild Thein (Margot), Fern Andra, Gustav Kühne, Lore Rückert, Adolf Paul.



En su laboratorio, el célebre profesor Hansen y su asistente Rodin están a punto de ver culminadas sus investigaciones. A partir de un cadáver, los científicos crean un homúnculo, una criatura artificial dotada de vida. El nuevo ser demuestra poseer una inteligencia extraordinaria y, convenientemente instruido, se convierte en un personaje culto y brillante. Pero un día, el homúnculo descubre la manera en la que ha sido concebido y lo que ello conlleva. Su carencia de alma va a incapacitarle para amar y esa idea le hace sentirse profundamente desamparado. Poseedor no obstante de una extraordinaria voluntad, el homúnculo decide emprender ruta hacia lejanos países. Quizás allí sus habitantes, al desconocer su secreto, acaben brindándole el amor que tanto anhela y pueda librarse de esa soledad que le recome. Pero sus esperanzas se desvanecen una y otra vez cuando la gente, que siempre termina por reconocerle, le acusa de ser un servidor del diablo y le rechaza.

El desprecio que él, a su vez, ha comenzado a experimentar hacia los seres humanos, sale al exterior cuando descubre que han dado muerte a su perro. El

homúnculo comienza a tejer un plan de venganza que espera culminar con la dominación del mundo. Robin, la única persona en quien todavía confía, intenta disuadirle pero todo es ya inútil. Con sus dotes persuasivas, logra liderar a los estudiantes contestatarios y comenzar una meteórica ascensión hasta convertirse en dictador de un gran país. Vestido como uno de ellos, el homúnculo incita a los obreros a la huelga, sólo para obtener un motivo con el que justificar su exterminio. Ahora que es poderoso, el tirano cree llegado el momento de vengarse de su creador y se casa con la hija de Hansen. La muchacha, horrorizada ante las atrocidades de su marido, decide quitarse la vida. El profesor inicia su búsqueda con la idea de neutralizarle. Convertido en un Mesías siniestro, el homúnculus precipita una guerra mundial que sume al planeta en un mar de caos y destrucción. Finalmente, un rayo acaba con la existencia del desbocado líder.

(El argumento está desarrollado en seis episodios: 1. *Homúnculus.* 2. *Das geheimnisvolle Buch.* 3. *Die Liebestragödie des Homunculus.* 4. *Die Rache des Homunculus.* 5. *Die Vernichtung der Menschheit.* 6. *Das Ende des Homunculus).*

La Gran Guerra en la que se haya sumida Alemania genera el que su masa social, en un intento de evadirse de la realidad que le aterra, encuentre refugio en el cine fantástico. Ese género cinematográfico, revitalizado tras el éxito de *Der Golem* (1914) de Paul Wegener, cobra gran popularidad en todo el país.

Homunculus es un serie de seis episodios, realizados por Albert Neuss y Otto Rippert con una gran solidez narrativa. La obra toma prestados elementos de diversos trabajos del género, incluyendo el film de Wegener y la novela *Frankestein* de Mary Shelley. Es de destacar en ella la soberbia utilización de las masas, un pleno acierto estético con el que, además, se logra elevar el tono dramático del film. A través de la expresiva fotografía de Carl Hoffmann, dominada por la estética del claroscuro, penetramos en una historia de pesadilla, en un espíritu torturado y enfermo en el que a su vez se refleja una sociedad que se encuentra abocada a una guerra que aún no alcanza a entender. Fruto de la experimentación de un sabio, y por ello carente de alma, Homúnculus es rechazado por el género humano. El monstruo, interpretado por Olaf Fönss de manera muy expresiva, se revela contra su destino y se compromete en una campaña de odio y destrucción contra aquellos que le han rechazado, convirtiéndose en un moderno Satán. La criatura constituye un compendio de psicopatologías quizás sólo entendibles desde la

perspectiva de su contexto social. Así, su inadaptación sería reactiva a la aversión que él inspira, mientras sus tendencias sadomasoquistas vendrían ilustradas por una extrema necesidad de ser amado. De la venganza derivarían asimismo su posterior consagración al odio y a la destrucción, sus pulsiones megalomaníacas en su pretensión dominar el mundo, y su lujuriosa voluntad de poder.

El serial constituye el gran éxito de la temporada hasta el punto de servir de inspiración a la moda berlinesa. Inmediatamente, la Union-Film encarga a los dos realizadores otro serial en seis episodios, y ese mismo año producen *Das Lebens Ungenischte Freude.* A posteriori querrá verse en *Homunculus* inquietantes signos premonitorios de la llegada del nazismo.

Liliya v Belgium

El lirio de Bélgica

D: Ladislas Starevich. **G:** Ladislas Starevich. **F:** Ladislas Starevich. **Dec:** Ladislas Starevich. **R:** Boris Muratov. **P:** Ladislas Starevich para Comité Skobolev. Prodalent. **E:** febrero de 1916. **Dur:** 360 metros. (11 min.). **País:** Rusia.
I: Boris Martov (el abuelo), Irina Starevich (la nieta), marionetas animadas.

Una linda niña pasea por el campo recogiendo flores y setas. La pequeña besa a un cervatillo que se le acerca y poco más tarde encuentra sobre la hierba un bello lirio arrancado de cuajo. En casa, el abuelo estudia un libro de ciencias cuando su nieta regresa preocupada por el destino del lirio. El abuelo comienza entonces a referir a la niña la historia del lirio de Bélgica.

El puro lirio blanco vivía feliz cerca del arroyo. Mariposas y libélulas, ranas y cigarras, se acercaban todos los días hasta la flor en el curso de sus actividades matutinas. Pero cerca de allí, los violentos escarabajos, considerando que sus tierras se habían quedado pequeñas, planeaban invadir el territorio vecino por sorpresa. El convoy militar de escarabajos había iniciado su marcha hacia el objetivo cuando un caudal de agua interrumpió el avance, justo en el lugar donde se encontraba plantado el lirio. Los escarabajos pretendieron entonces la colaboración de la flor pero ante su negativa, el lirio fue cortado y utilizado como puente para atravesar el riachuelo. Los belicosos escarabajos continuaron su avance convirtiendo el país de los lirios, otrora un paraíso, en un desierto.

Indignado por lo sucedido, el arroyo volvió a fluir con fuerza y envió olas frías sobre el enemigo causándoles grandes bajas. El ataque sorpresa provocó el desconcierto entre los escarabajos que iniciaban ya la retirada. La pisa hizo que muchos de ellos fueran a caer por un precipicio mientras otros eran abatidos por los insectos, ranas y plantas que se habían unido frente al invasor. Tiempo después, pasado el calvario, las raíces del lirio, que continuaban vivas, hicieron resurgir el brote. Las mariposas y libélulas volvieron a acercarse a la bonita flor mientras, en la hierba, una alegre banda de insectos entonaba divertidas canciones.

Comprendiendo el significado de la historia, la niña se acerca al lirio y lo besa.

Al finalizar la guerra contra el Japón, el estado ruso crea el Comité Skobolev bajo el patrocinio de la zarina. La Sociedad tiene como fin el paliar las dificultades que encuentra para su desarrollo la industria cinematográfica del país durante el conflicto que asola al mundo. De ese modo, la producción puede ser convenientemente catalizada hacia el común esfuerzo por ganar la guerra, a la vez que permite ayudar económicamente a las familias de las víctimas. Pese a que en su gestión prima la cantidad sobre la calidad, la Sociedad permite el nacimiento de films tan interesantes como *El retrato (Portrèt) y Taman.*

Desde que se produce su asociación con el productor Kanjonkov, la ingente labor de Ladislas Starevich da como resultado films de la talla de *Una venganza terrible* (1913) con Ivan Mosjukin, *Nochebuena (Noch pered rozhdestvom,* 1913), *Ruslan i Ludmila,* o la comedia fantástica, *Los habitantes de la isla desierta* (1915). En su afán por ayudar al país en guerra, Starevich asume plenamente el ideario del Comité y realiza para él diversas películas propagandísticas. *Liliya v Belgium* es una de estas cintas, una fábula alegórica sobre los sufrimientos y el renacimiento del pueblo belga que el propio Starevich idea y realiza. Con él colabora Boris Muratov, un entomólogo amigo suyo y escritor comprometido con la causa aliada, que se encarga de escribir los rótulos.

Starevich aprovecha las descriptivas imágenes, para destapar en ellas toda su esencia poética. Así, el lirio inmaculado, que representa la ciudad belga de Lieja, es destruido por unos escarabajos cornudos que beben cerveza, en clara alusión a las fuerzas invasoras del kaiser Guillermo. Estos elementos propagandísticos no consiguen, sin embargo, enturbiar la carga de emoción e ingenuidad que desprende esta bella metáfora y que

será encuadrada dentro de la corriente simbolista rusa.

Finalizada la guerra, Starevich acompañará a Alexander Kanjonkov a Yalta y luego a Francia donde se convertirá en maestro de animadores franceses.

Hell's Hinges

Los pilares del infierno / Las bisagras del infierno

D: Charles Swickard, William S. Hart. **G:** C. Gardner Sullivan. **F:** Joseph H. August. **M:** Victor Schertzinger. **R:** Mon Randall. **P:** Thomas H. Ince para Triangle. Kay-Bee. **Dis:** Triangle Film Corporation. **E:** 5 de marzo de 1916. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: William S. Hart (Blaze Trazy), Clara Williams (Faith Henley), Jack Standing (reverendo Robert Henley), Alfred Hollingsworth (Silk Miller), Louise Glaum (Dolly), Robert McKim (un clérigo), J. Frank Burke (Zeb Taylor), John Gilbert (extra en el saloon), Jean Hersholt (otro extra en el saloon), Robert Kortman.

Placer Center es una inhóspita ciudad, tan alejada de la mano de Dios que es conocida con el sobrenombre de *la bisagra del infierno.* Enterado de la pronta llegada al pueblo de un nuevo



reverendo a la ciudad, Silk Miller, el dueño del salón, ve en ello un potencial peligro para sus turbios negocios. Por ese motivo Miller manda contratar a Blaze Trazy, un matón a sueldo, con la misión de impedir al religioso asentarse en el pueblo. Pero el reverendo Robert Henley es un hombre de poco carácter al que sus superiores han enviado al Oeste para evitarle mayores responsabilidades. Henley llega en la diligencia acompañado de su hermana Faith. El trato con la muchacha impacta tan fuertemente en Tracy que, lejos de intimidar a su hermano, se convierte en el máximo protector de ambos.

Las bondadosas palabras de Faith van transformando a Tracy en un hombre nuevo, cada vez más cercano a Dios. Al contrario, la debilidad del reverendo es aprovechada por Miller para, en aras al logro de sus intereses, arrastrar al pastor a una vorágine de alcohol y de lujuria. El domingo en el que va a inaugurarse la nueva iglesia, los feligreses esperan inútilmente la llegada del reverendo mas éste, borracho, ha pasado la noche con la cabaretera Dolly. Tracy y Faith van a buscarle y se lo llevan a casa, pero en cuanto se recupera, Henley corre a reunirse con Miller y el resto de nuevos amigos.

El predicador se une a los hombres de Miller que acuden a prender fuego a la iglesia. Los sorprendidos feligreses no logran detener el atentado, pero Henley es abatido durante el tiroteo. Furioso, Tracy decide eliminar a los responsables y va a buscar a Miller y a su banda. Tras acorralarlos en el salón, dispara sobre las lámparas prendiendo fuego al local. Al poco tiempo, toda la ciudad, *la bisagra del infierno,* es pasto de las llamas. Ante su tumba, Faith da el último adiós a su hermano. Ahora Tracy y Faith se disponen a iniciar un futuro juntos, en otro lugar.

Desde que la Mutual Masters Pictures de Henry E. Aitken, se hizo cargo hace dos años de la distribución de films de la Kay-Bee, poniendo fin a las encarnizadas disputas internas de la compañía, la fábrica de westerns de Thomas H. Ince no ha dejado de dar nuevos frutos. Uno de sus últimos grandes éxitos ha sido *La captura de Río Jim (The Bargain,* 1914) de Reginald Barker, que ha convertido a su protagonista William S. Hart, en una estrella del cine del Oeste. Hart proviene del teatro, donde aún se recuerdan sus actuaciones en *Ben-Hur, The Squaw Man* y *The Virginian.* Aunque su debut en la gran pantalla le llega en un pequeño papel en *The Squaw Man,* 1914, de la mano de Cecil B. DeMille, es en la citada *The Bargain* donde Hart comienza a configurar el patrón nuevo del héroe del Oeste, que transciende

el árido escenario para entrar en la leyenda.

De nuevo en *Hell's Hinges,* Hart asume el papel de un hombre violento pero con un trasfondo noble. Pese **a** la impenetrabilidad de sus intensos ojos azules, se adivina en el héroe una lírica sencillez y un profundo sentido de la justicia. Aquí interpreta a Blaze Trazy, «la personificación de lo mejor y de lo peor del joven Oeste». Su lado bueno emerge al exterior de manera casi instantánea al conocer a la mujer de su vida, sólo por la cual termina limpiando de maldad un pueblo dejado de la mano de Dios. Una conversión más fruto del amor que de principios morales, lo que podría resultar una ironía si olvidamos que nos encontramos en el Oeste.

El propio Hart se encarga de la dirección del film en colaboración con Charles Swickard. El resultado es un *western* austero, morboso y violento, técnicamente muy experto y bellamente fotografiado por Joe August. Un conjunto a la altura de los realizados por sus contemporáneos Tourneur o el propio Griffith, pero con un componente añadido, la mítica de su personaje. Él es «el hombre de los dos revólveres» que, a estas alturas, ya ha reemplazado a *Broncho Billy* como héroe del Oeste para el gran público.

Luego de un preestreno en Broadway el 6 de febrero de 1916, el estreno del film tiene lugar el 5 de marzo y en su distribución va a conocer un importante éxito de taquilla.

The Dumb Girl of Portici

La muda de Portici

D: Lois Weber, Phillips Smalley. **G:** Lois Weber, basado en la ópera *La Muette de Portici* de Daniel François Esprit Auber, A. Eugène Scribe, Germain Delavigne (1828). **F:** Dal Clawson, Al Siegler, R.W. Walter. **D.T.:** Frank Ormston. **Acompañamiento musical:** Adolph Schmidt. **Ay. D:** Billie Carr, Harold Warner Lloyd, Nate C. Watt. **P:** Universal Film Mfg. Co. **Dis:** State Rights. **E:** 3 de abril de 1916. **Dur:** 7-11 rollos. **País:** EEUU.

I: Anna Pavlowa (Fennella), Rupert Julian (su hermano Masaniello, el pescador), Wadsworth Harris (Duke d'Arcos), Douglas Gerrard (Alfonso, hijo del duque), John Holt (conde), Betty Schade (Isabella), Edna Maison (Elvira), Hart Hoxie (Perrone), William Wolbert (Pietro), Laura Oakley (Rilla).

Principios del siglo XVII en Italia. Los virreyes españoles imponen fuertes impuestos a la pobre gente de Nápoles. En un barrio de la ciudad viven la joven muda Fenella, su hermano,

el humilde pescador Masaniello, cuyo carisma le ha convertido en el líder de los descontentos, y Pietro, un vecino que está enamorado de Fenella. El duque de Arcos intenta poner una nueva tasa a la fruta. Sorprendida transportando harina de contrabando, Fenella es arrestada. El hijo del duque Alfonso, que se ha introducido entre la multitud disfrazado de pescador, paga la multa y la joven es liberada. Pero el noble queda fascinado de la muchacha y olvida por ella a su novia Elvira.

Alfonso vuelve a la ciudad y Conde, el hermano de Alfonso, advierte a su padre de una posible sublevación. Enterado de la amistad con su hijo, el duque arresta a Fenella y tomando el silencio de la muchacha por terquedad, la castiga severamente.

Se está celebrando la boda de Alfonso y Elvira cuando Fenella, que ha logrado escaparse de la prisión, se presenta y pide protección a Elvira. Ésta le da un salvoconducto, pese al cual Fenella es interceptada por un capitán de la guardia y devuelta a prisión.

El duque sube aún más los impuestos, lo que enfurece a la población hasta el punto de provocar su rebelión. La prisión es atacada y los prisioneros puestos en libertad. Cuando Fenella se entera que la multitud va a atacar el palacio del duque, avisa a Alfonso. El duque atrapa a Fenella y la retiene como rehén lanzando un ultimátum a Masaniello para que escoja entre su hermana o la multitud. El pescador decide permanecer con los suyos pero también logra liberar a su hermana y llevarla a casa. Masaniello es proclamado jefe del levantamiento, pero Pietro celoso, intenta envenenarlo lentamente. Alfonso y Conde atacan a los sublevados, lo que distrae a Pietro de sus pérfidos planes y Masaniello recupera la salud. Masaniello reconoce en Alfonso al culpable de mancillar el nombre de su hermana e intenta acuchillarle pero Fenella se interpone en el camino y muere al instante. Loco de dolor, Masaniello se suicida. Profundamente afectado, Alfonso recoge en sus brazos el cuerpo sin vida de la muda de Portici.

Siguiendo la linea que iniciara Jesse L. Lasky al convertir en estrella de cine a la diva operística Geraldine Farrar, Carl Laemmle intenta repetir la fórmula con Anna Pavlowa, considerada la bailarina más famosa del momento. Su debut en la pantalla se prepara concienzudamente en un intento de dar con el vehículo que mejor que se adecúe a su estilo clásico. Al final, la productora se decanta por la ópera *La Muette de Portici* de Auber, una tragedia ambientada en siglo XVII en la que tradicio-

nalmente, el papel es interpretado por una bailarina.

La realización es encargada a Lois Weber, una mujer cuya enorme profesionalidad le ha asegurado un hueco entre los grandes directores del celuloide, mientras para dar réplica a la Pavlowa resulta elegido el galán Rupert Julian, uno de los más populares actores de la compañía. El rodaje del film se inicia en los estudios Universal de Los Angeles en los últimos meses de 1915, pero compromisos laborales de la Pavlowa con el Midway Gardens de Chicago, obligan a trasladar hasta esa ciudad todo el equipo para continuar así la filmación. Esto explica la inclusión del ballet ruso en la producción y la gran cantidad de exteriores que presenta el film. Por contra, tanto los numerosos lances de la trama, con la correspondiente abundancia de intertítulos, como las continuas idas y venidas de los personajes, embutidos en sus ropajes del siglo XVII, llegan por momentos a dificultar la comprensión del film. Afortunadamente, el pulso vigoroso de Weber logra que la película resulte entretenida y podamos disfrutar de los graciosos movimientos de la Pavlowa, sintiéndonos impresionados por las escenas donde la bailarina ejecuta su danza, es seducida por un virrey, o ayuda a los napolitanos a sacudirse el yugo español.

Su elevado costo final (300.000 dólares) hace que la salida del film sea concienzudamente preparada mediante varios preestrenos a lo largo de 1915. Pese a ello, su estreno el 3 de abril de 1916 en el Globe Theatre de Nueva York se salda con críticas no muy positivas. La distribución de la película se efectúa en duraciones variables de siete a once rollos.

Pikovaja dama

La dama de picas

D: Yakov Protazanov. **G:** Fedor Ocep, basado en la novela de Alexander Pushkin. **F:** Evgeni Slavinsky, Fedor Burgasov, Nikolai Toporkov. **Dec:** Vladimir Balliuzek, Sergei Lilienberg, Valeri Pchibitnevsky. **Ay. D:** Georgi Azagarov. **P:** Ermoliev. **E:** 19 de abril de 1916. **Dur:** 1.150 metros ó 2.300 metros (75 min.). **País:** Rusia.

I: Ivan Mosjukin (Hermann), Vera Orlova (Lizareta Ivanovna), Julija Schebuyeva (Anna Fedotovna, la condesa anciana), Nikolai Panov (el conde Saint Germain), Tamara Duvan (la condesa, joven), Polikarp Pavlov (el marido de la condesa), Nikolai Rimsky, Varvara Yanova, Georgi Azagarov, Zoja Karabanova.

Hermann asiste a una tertulia en casa del oficial de la guardia Narumov. La velada cobra su máximo interés cuando una de las asistentes refiere una anécdota que le sucediera a su abuela, la condesa Anna Fedotovna, hace sesenta años.

La condesa había pedido una gran suma de dinero bajo palabra pero, aficionada al juego, la suerte le había vuelto la espalda. Apurada, recurre a su marido, que rehusa satisfacer la deuda. Anna acude entonces al conde de Saint-Germain, quien le confía un secreto que le hará ganar. La condesa vuelve al juego y, tal como le indicó el conde, elige tres cartas, una detrás de otra. La condesa logra recuperar el dinero y pagar a su acreedor.

Pese a no haber pisado nunca una mesa de juego, Hermann se encuentra obsesionado por la historia que acaba de escuchar y, sin poder conciliar el sueño, vaga por las calles de San Petersburgo durante la noche. Al llegar al palacio donde reside la condesa siente que un extraño escalofrío recorre su cuerpo mientras una curiosidad incoercible le invade. El hombre se propone satisfacerla y está dispuesto a volcar todo el esfuerzo necesario en aras a lograr sus intereses.

En esa idea, Hermann inicia relaciones con Lizareta Ivanovna, la pupila de la condesa, asegurándose con ello el acceso al palacio. Una vez dentro, Hermann se cuela en la habitación de la condesa. Ésta es ahora una mujer anciana y enferma, pese a lo que se obstina en revelar su secreto ante el requerimiento de Hermann. El hombre, que llega a amenazarla con una pistola, ve frustrados sus intereses cuando la condesa muere. Pero días después, el fantasma de la vieja se aparece ante el sorprendido Hermann. El espectro le asegura que el tres, el siete y el as le harán ganar siempre que respete la norma de jugar sólo una carta por día.

Introducido en un círculo de juego importante, Hermann apuesta al tres y gana una fuerte suma de dinero. La tarde siguiente realiza la misma operación con el siete. A tercera tarde, el as resulta ganador y Hermann comprueba horrorizado que él ha escogido la dama de picas, la cual, al mirarla, le guiña el ojo y le sonríe. Totalmente enajenado, Hermann es internado en el hospital Obrishov, donde continúa obsesionado con esa tercera carta.

Anteponiendo sus inclinaciones artísticas a los estudios de comercio, el moscovita Yakov Protazanov se inicia como actor teatral consiguiendo una reputación que posibilita su debut en la pantalla en 1909. Pasado a la dirección, Protazanov da mues-

tras de su talento con *El canto del prisionero (Pesnia Katorzhanina,* 1911) film que le da a conocer en su país, y con *Anfisa* (1912) donde muestra su talante social-demócrata liberal. En 1915 realiza *Guerra y paz (Vojna i mir)* y al año siguiente vuelve a recurrir a la rica fuente literaria rusa como base para su nuevo film. Se trata de la célebre novela corta de Alexander Pushkin *Pikovaja dama,* que ya fuera llevada al cine por Piotr Tcharnidin en 1910, pero que esta vez es abordado con expectativas más ambiciosas.

Protazanov realiza una obra intensa a la que sabe sacar partido y que supera claramente a su precursora en todos los terrenos. Fedor Ocep, un joven estudiante que recientemente ha comenzado a colaborar en las páginas de la revista cinematográfica de la productora Ermoliev, firma una completa y bastante fiel adaptación a la pantalla, en la que no faltan referencias a la ópera de Tchaikovski. Cabe destacar también la labor del cámara Evgeni Slavinsky, cuyo tratamiento de la luz como elemento creativo, resulta excelente. No desmerece en absoluto el trabajo de los actores -sobre todo, el del cada vez más grande Ivan Mosjukin-, fundamentales a la hora de otorgar verosimilitud a la trama. En su debilidad por lo decorativo, el realizador concede especial cuidado a la plástica del film por lo que se rodea de tres grandes especialistas como Vladimir Balliuzek, Sergei Lilienberg y Valen Pchibitnevsky. Con todo ello, Protazanov acierta a componer la primera obra de estilo del cine ruso.

El film se constituye en una de las películas memorables de ese otoño-invierno en Rusia. Cuando pasados los años, motivos políticos llevan a la productora a París en agosto de 1920, la película será el primero de sus estrenos. Nueva York y Londres conocerán también su estreno en esa época. Ozep realizará un remake en 1937 para el cual él mismo asumirá tareas de dirección.

Zhizn za zhizn
Una vida por otra

D: Evgeni Bauer. **G:** Evgeni Bauer, basado en la novela *Serge Panine* de Georges Ohnet. **F:** Boris Zavelev, Kurt Bauer. **Dec:** Evgeni Bauer, Alexander Utkin. **P:** Alexander Kanjonkov. **E:** 10 de mayo de 1916. **Dur:** 2.175 metros. País: Rusia.
I: Olga Rachmanova (madame Hromov), Lydia Koreneva (Musja), Vera Kholodnaya (Nata), Vitold



A la vuelta del viaje de novios, Musja continúa aún ignorante del depravado comportamiento de su esposo. Pero el día en que conmemoran el aniversario de Madame Hromov, Musja sorprende una escena de amor entre Nata y Vladimir. Profundamente afectada, la ingenua muchacha prefiere, no obstante, permanecer callada, confiando en que sea una fiebre pasajera y que su marido descubra por sí mismo dónde está su lugar. Zhurov informa a Madame Hromov que ha descubierto unas letras de cambio falsificadas por Vladimir.

Polonsky (el príncipe Vladimir Bartinsky), Ivan Perestiani (Zhurov), Vladimir Striljevsky.

Madame Hromov tiene dos hijas, Nata y Musja. Obviando el hecho de que Nata es adoptada, la señora ha depositado en ambas el mismo cariño y en su educación ha utilizado idénticos principios. Nata tiene un honesto pretendiente en Zhurov, que es precisamente quien le presenta al príncipe Vladimir Bartinsky. Éste, bajo la fachada de apuesto dandy, resulta ser un cazadotes sin escrúpulos que ansia únicamente una buena boda. Vladimir es un experto en el trato con las damas y logra deslumhrar a Nata y hacerla su amante. Pero el interés es el motor fundamental del príncipe, y la elevada dote de que dispone Musja hace que sea ésta con quien acabe desposándose. Ese mismo día, Nata y Zhurov contraen matrimonio.

La antipatía que Zhurov había comenzado a sentir por el príncipe se torna odio al descubrir que le engaña con su mujer. Zhurov golpea a Vladimir con un candelabro y está dispuesto a acabar con su vida pero luego recapacita y decide que sea la justicia la que le encierre por falsificador. En última instancia y, persuadido por los ruegos de su suegra, Zhurov acepta dejar las cosas como están para no manchar el buen nombre de la familia. Madame Hromov sabe, sin embargo, que la situación no tiene vuelta atrás y que hay que acabar como sea con Vladimir. La señora se enfrenta al impostor y en medio de una tremenda dis-

cusión le dispara un tiro que acaba con su vida. Fríamente, la señora coloca la pistola en las manos del cadáver y anuncia al servicio que el príncipe Vladimir acaba de quitarse la vida.

De entre los tres estrenos materializados por Evgeni Bauer en este año caben destacar tanto *La reina de la pantalla (Koroleva ekrena)* como su último film *Belleza lunar (Lounaïa krassavitza).*

Su cuarto trabajo de la temporada es un nuevo melodrama de salón, género que las cinematografías italiana y francesa han configurado e impuesto en el mundo en estos años, pero que bajo la batuta de Bauer adquiere una dimensión nueva. Desmarcándose del hacer de un Mario Caserini, o un Albert Capellani, el realizador moscovita acierta a impregnar *Zhizn za zhizn* de un tono muy personal, confirmándose como el gran maestro del género en este momento.

Partiendo de unos hechos poco trascendentes, el realizador ruso vuelca en el film toda su fuerza y sensibilidad extrema, confeccionando un complicado drama cuya intensidad alcanza hasta los límites permitidos por los cánones del género. Bauer mima la escenografía de la película de tal modo que, en ocasiones, ésta llega a condicionar el movimiento de los personajes. Los grandes salones burgueses, el lujoso mobiliario, la cuidada iluminación y unos hábiles movimientos de cámara conforman, junto a los estudiados desplazamientos y agrupamientos de los figurantes, una compleja estética que va más allá de unos meros efectos coreográficos de gran belleza plástica. El resultado es la consecución de una atmósfera muy especial, ciertamente decadente, con la que Bauer logra reflejar eficazmente el espíritu de la masa social en calidad de colectivo, sin dejar, al mismo tiempo de acercarse a analizar los matices personales de los personajes.

En su reparto, la inconfundible presencia Vera Kholodnaya, una de las actrices más relevantes de la cinematografía rusa.

Where are my Children?

¿Dónde están mis niños?

D: Lois Weber, Phillips Smalley. **G:** Lois Weber, basado en una historia original de Lucy Payton y Franklyn Hall. **F:** Al Siegler, Stephen S. Norton. **Ay. D:** Rex E. Hodge. **P:** Universal Film Mfg. Company; A Universal Special Feature. **Dis:** Universal Film Mfg. Company; State Rights. **E:** mayo de 1916. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.

I: Tyrone Power (Richard Walton, fiscal del distrito), Helen Riaume (señora Walton), Marie Walcamp (señora Brandt), Cora Drew (ama de casa del señor Walton), Rene Rogers (Lilian, su hija), A.D. Blake (Roger Walton, hermano de Richard), Juan de la Cruz (doctor Malfit), C. Norman Hammond (doctor Homer), Mary MacLaren (la sirvienta), William Haben (doctor Gilding).

Las almas de los niños que van a nacer esperan a que les llegue su momento tras las puertas de la eternidad. Entre ellas figuran las de los niños no deseados, muchas de las cuales parten a la tierra pero al poco son devueltas a la eternidad.

Richard Walton, fiscal del distrito, desea fervientemente tener descendencia pero el tiempo pasa y ésta no llega. Lo que él desconoce es que su mujer, amante de las fiestas y reuniones sociales, trata de evitar el embarazo a toda costa ya que un hijo haría cambiar radicalmente su estilo de vida. Para ello la señora cuenta con la ayuda del Dr. Malfit que incluso ha llegado a practicarle el aborto, lo mismo que a alguna amiga suya.

Mientras, el joven Dr. Holmer es acusado de difundir por correo literatura sobre el control de natalidad. Pese a ser un eugénico convencido, el señor Walton se ve obligado, por su condición, a participar en un juicio que condena a Holmer.

Roger, hermano de la señora Walton, deja embarazada a su amante Lilliam, la hija del ama de llaves de los Walton. Aconsejado por su hermana, Roger lleva a Lilliam ante el Dr. Walton que le practica el aborto. Pero la intervención se complica y la muchacha sufre una cuantiosa hemorragia. Antes de morir, Lilliam le cuenta lo ocurrido a su madre. Conmocionada, la mujer acude al Sr. Walton quien enseguida procesa al Dr. Malfit. Éste es condenado a 15 años de trabajos forzados, pero antes de ingresar en prisión entrega su libro de cuentas al Sr. Walton. Al ojearlo y descubrir que su mujer figura entre la clientela del doctor, el fiscal comprende entonces la falta de hijos en su matrimonio. Furioso, Walton corre a casa y pregunta a su esposa: «¿Dónde están mis hijos?». Pese al profundo y sincero arrepentimiento de la señora Walton, ya nunca llegará a concebir.

Pasados los años, la señora imagina lo que podría haber sido su hogar si hubiera actuado de otro modo, un lugar feliz repleto de niños.

Convencida por un tío suyo para trabajar en una comedia musical en Chicago, Lois Weber toma el suficiente gusto a las tablas para sacrificar por ellas una prometedora carrera como pianista. Inmersa en el mundillo teatral conoce a Phillips Sma-



lley, con quien se une en matrimonio. Los dos constituyen un equipo, conocido como los Smalleys, el cual, liderado por Weber, va a realizar una serie de buenas películas. De entre ellas destaca *Hipócritas (Hypocrites* 1915), en la cual Weber cuestiona la moral de la sociedad victoriana.

En su calidad de cineasta comprometida, Weber se inspira en el caso real sucedido en 1915 a Margaret Sanger para elaborar ella misma el guión de *The Illborn* -ése es su título de trabajo-. Pese a mostrarse contraria al aborto, la historia se posiciona abiertamente a favor del control de natalidad. Más que por sus cualidades cinematográficas, de las cuales tampoco carece, la mayor habilidad de Weber consiste en acertar a presentar un tema tan espinoso de una manera bastante más matizada de lo que por su intesidad dramática pudiera parecer. Cuenta además el film con un soberbio reparto artístico donde cabe destacar la excelente creación que hace Tyrone Power del fiscal del distrito. Un hombre de ideas complejas y cuya debilidad por los niños podría resultar un tanto sospechosa para un observador suspicaz.

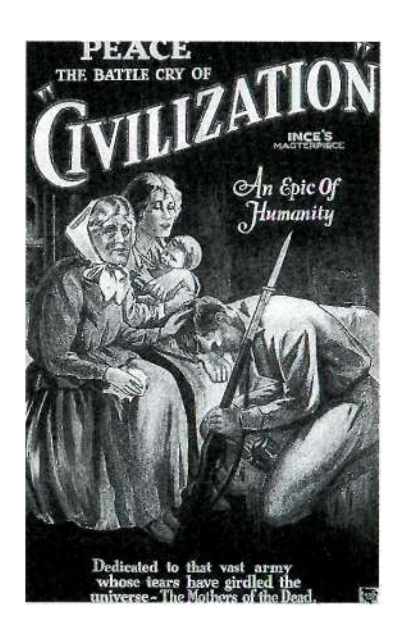
El estreno de la película, que se realiza casi de incógnito por temor a la censura, tiene lugar en mayo de 1916 en el Globe Teatre de Nueva York. El National Board of Review aprueba final-

mente su exhibición para adultos con lo que el film es distribuido en casi todos los estados salvo en Pennsylvania, donde la película ha sido acusada de promover la degradación y la corrupción moral. El film provoca un impacto social impresionante y el éxito de crítica y público es apabullante, pero su polémica temática inflama los ánimos de sectores conservadores y desencadena sucesivos procesos judiciales de los que la compañía va a salir casi siempre airosa.

Para su exhibición en Gran Bretaña, país sumido en la contienda mundial y contrario por tal motivo al control de natalidad, la cinta sufre numerosas modificaciones pese a lo cual su éxito es importante.

Civilization

Civilización



D: Raymond B. West, Reginald Barker, Thomas H. Ince. **G:** C. Gardner Sullivan. **F:** Joseph H. August, Clyde de Vinna, Irvin Willat, O. M. Gove, Dal Clawson, Charles Kaufman, Dev Jennings, Robert S. Newhard. **Mon:** Thomas H. Ince, Leroy Stone. **M:** Víctor Schertzinger. **Ay. D:** Jay Hunt, J. Parker Read, Walter Edwars, David Hartford. **P:** Thomas H. Ince, Al Woods para Kay Bee (Triangle Film Corporation). **Dis:** State Rights. **E:** 2 de junio de 1916. **Dur:** 130 min. **País:** EEUU.

I: Herschel Mayall (rey de Wredpryd), Howard C. Hickman (conde Fernando), J. Frank Burke (Luther Rolfe), Enid Markey (Katheryn Haldemann), Charles K. French (primer ministro), Lola May (reina Eugenia), George Fisher (Jesucristo), J. Barney Sherry (herrero), Jerome Storm (hijo del herrero), Kate Bruce (madre).

Haciendo oídos sordos a los ruegos de Luther Rolf, «el defensor de la paz universal» el monarca del reino de Wredpryd ataca a sus enemigos con el propósito satisfacer sus ambiciones. Para el buen éxito de su empresa, el rey cuenta con un nuevo tipo de cohetes diseñados por el

conde Fernando al que manda llamar a su lado. La prometida de éste, Catherine Holderman, es una mujer de ideas pacifistas, e intenta disuadir a Fernando para que no se presente. Pero el sentido del deber del conde hace que acuda finalmente a la llamada. Fernando es puesto al mando de un submarino y se le ordena entrar en combate. En acción de guerra, Fernando se niega a torpedear un transatlántico con mujeres y niños a bordo al entender que se trata de una barbarie. El incidente provoca el amotinamiento del submarino que es hundido.

Fernando es recogido malherido y trasladado a un hospital de Wredpryd. El rey ordena a los médicos su reanimación con la única idea de que les revele sus secretos. Enfermo, el conde tiene una visión del cielo y del infierno en la que el propio Cristo le explica la necesidad de volver a la tierra encarnado en su cuerpo a fin de terminar con tanta destrucción.

Una vez restablecido, Fernando se comporta como si fuera la reencarnación de Jesucristo. Predicando la paz al lado de Catherine, logra atraer hacia su causa a grandes multitudes, pero su mensaje pacifista en plena guerra es entendido como traición y por ello condenado a muerte. Cuando el rey de Wredpryd le visita en su celda, ve surgir a Cristo de entre el cuerpo muerto de Fernando. El Hijo de Dios conduce al rey por los campos de batalla, repletos de los cuerpos sin vida de los soldados. El rey se da cuenta del alcance de su inconsciente decisión y queda desolado. Arrepentido, firma un tratado de paz. Los soldados pueden regresar finalmente a sus hogares, todos agotados y algunos heridos, pero felices de poder volver a encontrarse con los suyos. Una paloma blanca, símbolo de la paz, llega volando desde el cielo para posarse en un cañón cubierto de maleza.

Con el título de *He Who Returned* se inicia el rodaje de esta ambiciosa producción, que se alinea en la corriente pacifista sostenida por el candidato a la presidencia Woodrow Wilson. Dos habituales realizadores de la Triangle, Raymond B. West y Reginald Barker, son encargados de llevar a cabo el proyecto bajo la supervisión de Thomas H. Ince.

Si bien todo el film posee un gran vigor narrativo, es en las escenas bélicas donde adquiere su auténtica dimensión ante el ritmo frenético de las imágenes. Las secuencias navales filmadas en San Diego se completan con material de archivo, con lo que el conjunto adquiere un inusitado realismo. Frente la simpleza e ingenuidad del planteamiento alegórico del relato -resulta demasiado evidente la procedencia germana de los soldados del

reino de Wredpryd-, la película contiene otros momentos de una sensibilidad extraordinaria. Así, en su descripción de los horrores del conflicto, hay imágenes inolvidables. La escena de la madre con el niño que pide pan, o aquella en la que el caballo espera pacientemente junto al cadáver de su dueño, son dos buenos ejemplos. Más que toda la retórica de sus intertítulos, los cuadros de sufrimiento y destrucción se constituyen, con su inmensa elocuencia, en portadores de un mensaje antibelicista que no deja lugar a dudas.

La filmación se lleva a cabo en los estudios de Ince en Culver City (donde dentro de pocos años se ubicará la MGM), por un nutrido grupo de fotógrafos, entre ellos Joseph H. August y Clyde de Vinna, que confieren a la cinta un refinamiento visual excelente. Sólo la escasa convicción interpretativa de los actores, poco conocidos para el gran público, resta cierta credibilidad a la obra, mientras la pretenciosidad de su tono fílmico contribuye a radicalizar sus resultados en uno **u** otro sentido.

Después de una *première* en Los Angeles el 17 de abril de 1916, la película conoce un gran éxito tras su estreno el 2 de junio en el Criterion Theatre de Nueva York. El film sirve además a la campaña electoral del candidato Wilson, que finalmente resultará elegido presidente. Los británicos, sumidos en plena guerra, se valen del parecido de los uniformes con el de los alemanes y con un nuevo montaje y nuevos rótulos, la transforman en un panfleto antigermánico. Al entrar los EE-UU en la guerra mundial, la cinta será retirada de las pantallas.

Schuhpalast Pinkus

El palacio de calzado Pinkus

D: Ernst Lubitsch. **G:** Hanns Kräly, Erich Schönfelder. **Dec:** Kurt Richter. calzados: Emil Jacobi. **P:** Proyektions-AG Union Film, Berlín (PAGU). **Dis:** Union-Atelier, Berlín-Tempelhof. **E:** 9 de junio de 1916. **Dur:** 1.080 metros. **País:** Alemania. **I:** Ernst Lubitsch (Sally Pinkus), Else Kenter (Melitta Hervé), Guido Herzfeld (señor Meyersohn), Hanns Kräly (el maître), Ossi Oswalda (la aprendiza en casa del zapatero), Erich Schönfelder (el zapatero), Fritz Rasp.

Por la mañana, Sally Pinkus se hace el remolón a la hora de levantarse de la cama y cuando finalmente se decide, se pone a flirtear con la criada. El padre de Sally manda a éste a la escuela, encargándose él personalmente de atender a la criada. Por el

camino, Sally se encuentra con una chica y pierde sus libros. Al llegar tarde a clase, el muchacho intenta pasar desapercibido pero la profesora le descubre. En clase de gimnasia, Sally se muestra incapaz de realizar los ejercicios, bien que al salir de la escuela se las ingenia para acompañar a cinco chicas a casa, llevando sus libros e invitándolas a refrescos. El día del examen Sally coloca una chuleta en la espalda de un compañero, mas su astucia es descubierta y es expulsado.

Sally se coloca en una pequeña tienda de zapatos, pero cuando el jefe descubre los devaneos con su hija, es despedido. Luego es contratado en el salón del calzado de Meyersohn, donde el muchacho se siente atraído tanto por las empleadas como por las clientas, lo que de nuevo le cuesta el empleo. Sin embargo, es readmitido cuando tiene la idea de presentarle unos botines con un tamaño menor a una clienta presumida. Se trata de Melitta Hervé, una conocida bailarina, que queda muy complacida con las atenciones de Sally. El jefe insiste en llevar personalmente el calzado a la bailarina, pero Sally, que también está interesado en la muchacha, cambia deliberadamente los botines por un calzado de caballero. Al poco, Sally aparece con los auténticos en casa de Melitta. La muchacha coquetea con Sally y le anima a que monte su propio negocio para lo cual la muchacha se ofrece a financiarlo con 30.000 marcos.

Sally rompe relaciones con Meyersohn e inaugura *El palacio del calzado Pinkus*, local donde inicialmente los clientes no abundan. Con idea de remediarlo, el nuevo empresario utiliza una representación de Melitta en el teatro para anunciar su negocio e invita a los espectadores a un desfile de calzado. La muestra obtiene un gran éxito. Pinkus refiere sus logros a Melitta, a la que hace ver la innecesidad de dividir las ganancias, siempre que acepte ser su esposa. Melitta consiente encantada.

En medio del caos que impera en toda Alemania, consecuencia de la guerra, y haciendo gala de un pragmatismo admirable, Lubitsch se enfrasca de manera vehemente en su trabajo a la búsqueda de nuevas cotas de popularidad. Pero el actor berlinés, que ha conseguido ya dos éxitos importantes con *La empresa se casa (Die Firma Heiratet*, 1914) y *El orgullo de la firma (Der Stolz der Firma*, 1914), se encuentra en estos momentos totalmente encasillado en su personaje. Él es *Lustpiele*, un tipo cómico de judío arribista cuyo humor comienza a resultar reiterativo y Lubitsch, en consecuencia, queda durante un tiempo casi descartado para el cine. Pero el cómico, que no tiene la más mínima intención de

abandonar el medio, entiende que la solución estriba en elaborarse él mismo los papeles a su medida. Va a ser la movilización del realizador Carl Wilhelm la que le abre el camino a la dirección, y su debut se produce con el film *Fräulein Seifenschaum*, donde, por supuesto, el papel principal es para él.

Schuhpalast Pinkus nos ofrece una nueva oportunidad de disfrutar a Lubitsch en su doble vertiente de actor y director. El personaje que desarrolla es el de siempre, ese judío optimista y divertido empeñado en escalar peldaños profesionales. Al igual que un niño grande, resulta seductor y juguetón, egoísta y entrañable al mismo tiempo. Constituida en fiel compañera del personaje, la fortuna va a ayudarle a escalar los peldaños del éxito comercial y social.

Poseedor de una extraordinaria capacidad para servir el gag, Lubitsch acierta a reforzar visualmente determinados puntos narrativos. Es el *toque especial*, en el que no debemos pasar por alto el grado de coparticipación que corresponde al guionista Hanns Kräly.

Estrenada en el Union-Theater Nollendorf-platz y en el U.T. Kurfürstendamm de Berlín el 9 de junio de 1916, el film va a constituir el gran éxito que Lubitsch andaba buscando.

The Vagabond

Charlot, músico ambulante / Charlot, violinista

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin, Vicent Bryan. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh, Frank D. Williams. **P:** Charles Chaplin para Lone Star-Mutual. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 10 de julio de 1916. **Dur:** 2 rollos (625 metros). **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (músico ambulante), Edna Purviance (muchacha secuestrada), Charlotte Mineau (madre de Edna), John Rand (músico / gitano), Frank J. Coleman (músico / gitano), James T. Kelly (músico / gitano), Albert Austin (músico), Leo White (cliente del bar / vieja gitana), Eric Campbell (gitano brutal), Lloyd Bacon (pintor).

Chaplin es un violinista indigente que interpreta una bella melodía para los clientes de un bar, pero estos parecen interesarse más por la ruidosa música de una nutrida banda callejera alemana. Charlot anda más listo a la hora de recoger las propinas de los clientes, lo que no sienta nada bien a los otros músicos que persiguen al violinista para recuperar lo que consideran suyo. Al final Charlot logra abandonar el establecimiento a la carrera.

Charlot deambula por el campo hasta que llega cerca de

un carromato de gitanos. Allí se detiene a tocar el violín para una bella joven que lava la ropa. La escena es interrumpida por el jefe de los gitanos, un energúmeno que golpea a la chica violentamente. Sin dejarse amedrentar, Charlot noquea al jefe dándole con un madero y luego a sus compinches, huyendo de allí con la chica en el carromato.

Tiempo después, la pareja ha encontrado un lugar seguro donde detenerse. Charlot ayuda a la joven a lavarse la cabeza. Por los alrededores pasea un pintor en busca de inspiración. Al ver a la chica, el artista encuentra en ella a la musa que andaba buscando. La muchacha asiente posar para un retrato e invita a almorzar al artista. Charlot se resigna al darse cuenta que aquel hombre es su rival en el corazón de la joven.

El artista presenta el retrato de la joven en una exposición. La casualidad hace que una acaudalada señora que visita la muestra, reconozca en la pintura, gracias a una señal de nacimiento en el brazo, a su hija que fue robada de niña por unos gitanos. Inmediatamente, la señora y el pintor se personan en el lugar donde se encuentra el carromato. La señora, feliz de recuperar a su hija, ofrece al violinista un dinero que éste rechaza. Charlot queda solo y triste mientras la muchacha se marcha en el coche que le ha venido a buscar. Pero durante el trayecto, ella se da cuenta de que no puede vivir sin Charlie y vuelve a buscarle. Ahora sí, todos se marchan en el coche.

Las cotas de popularidad alcanzadas por Charles Chaplin resultan casi increíbles. Recientemente, el cómico ha abandonado la Essanay para firmar un fabuloso contrato con la Mutual Company, consistente en una prima inicial de 150.000 dólares y 10.000 de salario semanal, para la realización de doce películas. Además, la compañía le ha prometido más tiempo para preparar sus films con mayor esmero y el pleno control en su elaboración. Mientras que en sus dos primeras películas, *Charlot, encargado de bazar (The Floorwalker,* 1916) y *Charlot, bombero (The Fireman,* 1916), demuestra que su talento sigue intacto, con la siguiente, *The Vagabond,* va a evidenciar un enriquecimiento considerable del personaje en varios aspectos.

En primer lugar, y pese a que Chaplin distingue en su personaje elementos reivindicativos de la dignidad humana, eso no implica esta vez, la ridiculización de otros gremios. La ironía acostumbrada no está presente, así como tampoco los móviles egoístas ni las actitudes egocéntricas que a menudo suelen sacudir al personaje. En su lugar, Chaplin

perfila un estilo melodramático que exprime los sentimientos hasta sus últimas posibilidades y donde el patetismo adquiere el máximo protagonismo. Los momentos cómicos, que existen y resultan muy logrados, pasan a ocupar un segundo plano y discurren como meros acompañantes a la trama. Es, sin embargo, esa atinada mezcla de elementos de uno y otro signo, la que otorga a Chaplin el rango personal y la capacidad de provocar en el espectador una catarsis emocional mágica e irrepetible.

Se baraja un final alternativo en el que Charlot, profundamente deprimido tras la marcha de su amada, intenta ahogarse. Una mujer aparece en escena para salvar al protagonista pero su rostro es de tal fealdad, que al verla, Charlot vuelve a arrojarse al agua. Pese a estar dotado de mayor comicidad, es finalmente desechado por discordar con el tono melodramático del resto del film. Paradójicamente se impone el final feliz, lo que constituye otra curiosidad más respecto a las demás películas de Charlot.

One A.M.

Charlot, a la una de la madrugada / Charlot, noctámbulo

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh. **P:** Charles Chaplin para Lone Star-Mutual. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 7 de agosto de 1916. **Dur:** 2 rollos (620 metros). **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (borracho), Albert Austin (el taxista).

Charlot es un elegante señorito que regresa a casa en taxi a la una de la madrugada. Dado su estado de embriaguez, tiene problemas para abrir la puerta del vehículo y luego no consigue visualizar el precio correcto en el taxímetro, lo que encrespa al, hasta ese momento, impertérrito conductor.

Cuando finalmente logra llegar hasta la puerta de casa, Charlot no encuentra la llave. Decide por ello colarse por una ventana pero mete el pie dentro de la pecera. Una vez en la casa, encuentra la llave en su bolsillo y vuelve a salir por la ventana para entrar (como mandan los cánones) por la puerta principal. El resbaladizo felpudo de *hall* le hace perder el equilibrio. El interior del apartamento está decorado con animales disecados, con los que Charlot tiene algunas diferencias. Luego pretende coger una botella que está encima de una mesa giratoria, que se mueve a la par que él, impulsada por su propia capa.

Charlot fracasa varias veces en su intento de subir las escaleras para alcanzar el dormitorio; y acaba siempre perdiendo el equilibrio y aterrizando en la planta baja. Ni siquiera con útiles de montaña, incluido piolet y cuerda, logra alcanzar la planta superior. Finalmente lo consigue trepando por el perchero. Logra eludir el enésimo golpe de un péndulo sobre su rostro y entra en la habitación, donde busca en vano la cama hasta que se da cuenta que está empotrada. Cuando la localiza, no consigue controlar su mecanismo y la cama sube y baja sin control, lo que le impide conciliar el sueño. Derrotado por los elementos y muy cansado, Charlot entra en el baño y, tras sufrir una ducha accidental, se instala definitivamente en la bañera.



Desde su llegada a la Mutual Company, Chaplin saborea la etapa más dulce de su carrera. A sus veintisiete años sus perspectivas profesionales parecen no tener límite mientras observa como, poco a poco, el mundo se rinde ante su genio. La libertad artística de la que goza en la compañía aumenta su creatividad y deseos de experimentar. Fruto de ese estado de gracia nace *One A.M.*, el cuarto film de Chaplin para la productora que, aunque básicamente es la pantomima del borracho enfrentado a su entorno, constituye, por varias razones, un hecho insólito en la carrera del genial cómico.

Desde sus comienzos con la Keystone, Chaplin ha poblado siempre su mundo cinematográfico de infinidad de personajes. Si bien en sus cortos desfilan gentes de todo tipo, la presencia de un matón y, por supuesto, una gentil dama resultan prácticamente obligadas. En esta ocasión muy al contrario, Chaplin prescinde hasta de la encantadora Edna Purviance para efectuar un monó-

logo interpretativo por primera -y última- vez en su carrera, ya que la presencia de Albert Austin resulta meramente testimonial.

En un alarde de virtuosismo, Chaplin entra en un mundo al que no está acostumbrado, poblado de objetos inanimados que parecen aprovecharse de su estado etílico para revelarse contra él. Charlot no es un harapiento vagabundo sino un refinado dandy muy bien vestido y cuya máxima preocupación consiste en encontrar la cama para poder dormir la mona. Con un estilo coreográfico, Chaplin impone a la acción un dinamismo desenfrenado donde él demuestra su pericia ejecutando cada gesto con extrema exactitud, corno un bailarín de ballet. Los gags se suceden uno tras otro de manera vertiginosa con lo que el film adquiere un ritmo trepidante; todo ello perfectamente orquestado en un alarde de precisión.

El propio Chaplin explica que, de seguir realizando películas de este tipo, la incapacidad de regenerar sus ideas a esa velocidad, llevaría al cansancio del público y subsiguientemente a la finalización de su carrera.

Karlen och journalisttik

Amor y periodismo

D: Mauritz Stiller. **G:** Harriet Bloch, basado en un argumento ideado por él mismo. **F:** Gustaf Boge. **D.A.:** Axel Esbensen. **P:** AB Svenska Biografteatern. **E:** 14 de agosto de 1916. **Dur:** 40 min. **País:** Suecia.
I: Richard Lund (Dr. Eric Bloomée, un científico), Jenny Tschemichin-Larsson (su madre), Karin Molander (Hertha Weye, una periodista), Stina Berg (Stina, la ama de llaves gruñona), Gucken Cederborg (Rosika Amunds), Julius Halsig (un periodista).

El famoso científico doctor Eric Bloomée intenta pasar inadvertido a su regreso de una expedición por el Polo Sur, pero los rotativos de ese día dan cumplida información del hecho. Así, una multitud de periodistas se agolpa en la estación esperando la llegada del explorador. El carácter de su ama de llaves, apodada «la Gruñona», libra al doctor del acoso de los reporteros, y ya en casa, despide de muy malas maneras al único cronista que ha logrado llegar hasta allí.

Una avispada periodista, Hertha Weye, encuentra un anuncio en la prensa por el cual la madre de Eric solicita una joven empleada de hogar. Vestida con las ropas de su hermana pequeña, Hertha se presenta en casa de los Bloomée alegando tener dieciséis años. El elegante doctor queda

encantado de su presencia y la contrata inmediatamente. En medio de sus tareas, Hertha encuentra tiempo para examinar los documentos de Eric relativos a la expedición. Hertha tiene ya su artículo casi a punto, sólo a falta de unas fotografías que lo acompañen, mas cuando se dispone a realizarlas, es descubierta por al ama de llaves que la despide. Eric queda desolado al enterarse de lo sucedido y trata de descubrir la identidad de la muchacha para ponerse en contacto con ella, pero todas sus pesquisas resultan infructuosas.

Casualmente, Eric encuentra a Hertha sentada en un elegante restaurante, tocada con un vestido a la moda que realza su extraordinaria belleza. El doctor se entristece al comprobar que ha sido víctima de una periodista, de quien se había enamorado. Hertha, sintiendo lo mismo por Eric, rompe el artículo en pedazos después de algunas dudas. Poco después, Eric llega a visitarla con la intención de reprocharle su comportamiento. La discusión acaba cuando, no pudiendo ocultar por más tiempo su amor, se besan. De ese modo, mientras el director del periódico pierde al mismo tiempo artículo y reportera, el ama de llaves no puede evitar su sorpresa ante el regreso a casa de Hertha, ahora convertida en la señora.

Natural de Helsinki, Mauritz Stiller emigra a Suecia para evitar el reclutamiento militar. Aprovechando sus buenas dotes artísticas, Stiller recorre el país



enrolado en distintas compañías teatrales hasta que el productor Charles Magnusson, a la caza de jóvenes talentos, lo descubre y se lo lleva a la Svenska en 1912, casi al mismo tiempo que a otro joven valor Victor Sjöström. El refinado estilismo de Stiller pronto destaca en títulos como *La novia tiránica (Den tyranniske fästmannen,* 1912) o *Sufragistas modernas (Den moderna suffragetten,* 1913).

Al estar desligada del componente social habitual en las películas suecas del momento, *Karlen och journalisttik* es considerada por ello como una película de inspiración danesa destinada sólo al entretenimiento del público. Pero en realidad se trata del film más ambicioso del realizador, que evidencia el grado de madurez que ha alcanzado y constituye el primer gran exponente de un nuevo género: la comedia de enredo. Partiendo de un más que notable guión de Harriet Bloch, Stiller perfila unos personajes vitalistas e inteligentes a los que hace vivir situaciones reales, con las que el espectador puede identificarse. Se trata de las relaciones entre un hombre y una mujer que se resisten a reconocer su mutuo enamoramiento y, en vez de eso, planifican sus movimientos como si de un juego de estrategia se tratara. Bajo la atenta mirada de Stiller, Karin Molander y Richard Lund dan vida a la pareja con extraordinaria lucidez. Pese a la abundancia de lances narrativos Stiller, apodado «el gran duque» por su exquisita elegancia, conduce el argumento con brillantez apoyándose en un lenguaje netamente visual -sólo necesita 25 intertítulos-, y sin olvidarse al final, de hacer triunfar el romanticismo.

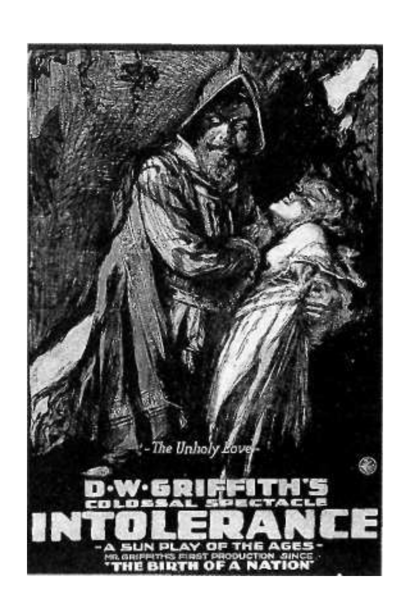
La película es la primera comedia notable de Stiller. El argumento del film será repetido en *Amor es noticia (Love is News,* 1937) de Tay Garnett.

Intolerance (Love's Struggle Through the Ages)

Intolerancia (La lucha de amor a través de los tiempos)

D: David Wark Griffith. **G:** David W. Griffith, Tod Browning. **F:** G. William Bitzer. **Mon:** James Smith, Rose Smith, David W. Griffith. **Dec:** Frank *Huck* Wortman, R. Ellie Wales, Robert Newman, Walter L. Hall. **Ves:** Western Costume Co. **Coreografía:** Ruth Saint Denis. **M:** Joseph Carl Breil. **R:** David W. Griffith, Anita Loos, Frank E. Woods. **Ay. D:** George Siegman, Woody S. Van Dike, Erich von Stroheim, Joseph Henabery, Edward Dillon, Tod Browning, Raoul Walsh, Alian Dwan, Monte Blue, W. Christy Cabanne, Victor Fle-

ming. **Ay. F:** Karl Brown. **P:** David W. Griffith para Wark Producing Corporation. **Dis:** Wark Producing Corporation; Road Show. **E:** 5 de septiembre de 1916. **Dur:** 13-14 rollos (175 min.). **País:** EEUU.
I: Lilian Gish (la joven que mece la cuna), Mae Marsh (la muchacha), Robert Harron (el muchacho), Howard Gaye (Nazareno), Lillian Langdon (María), Erich von Stroheim (fariseo), Margery Wilson (la muchacha hugonote), Eugene Pallette (Prosper Latour, el novio), Constance Talmadge (la chica de la montaña), Alfred Paget (príncipe Baltasar).



1. *Judea en tiempos de Jesús.* Durante las bodas de Caná se produce un milagro. Es obra de un nazareno, querido por el pueblo pero mal visto por los fariseos y el poder establecido. Las envidias de éstos llevan a que Pilato ordene el ajusticiamiento de Jesús. El Redentor muere en la cruz.

2. *París, año 1572.* La madre del rey Carlos IX, Catalina de Médicis, intolerante ante la disidencia religiosa, predispone a su hijo contra los hugonotes y le insta a firmar su exterminio. El 24 de agosto de 1572, día de San Bartolomé, tiene lugar la terrible escabechina. Prosper Latour y su enamorada hugonote son también víctimas de la intolerancia religiosa.

3. *Babilonia, año 539.* Baltasar gobierna la próspera ciudad, en cuyos palacios tienen lugar grandes festines. Las fuerzas persas del rey Ciro asedian la ciudad pero los babilonios logran rechazarlas tras una encarnizada batalla. El gran sacerdote de Bel, que ve en la libertad religiosa un atentado a su poder, pacta con Ciro, al que abre las puertas de la ciudad. Una muchacha de la montaña, fiel a su rey, advierte a Baltasar de lo que sucede, pero ya es demasiado tarde y la ciudad está tomada por los persas. Superado por los acontecimientos, Baltasar se suicida, mientras la muchacha muere en la inútil defensa de Babilonia.

4. *América, año 1914.* El empresario Jenkins reduce los salarios de sus empleados para subvencionar a las damas reformistas. La reforma laboral em-

puja al muchacho a formar parte de una banda de pilluelos y acaba en la cárcel. Al salir de prisión decide romper con su pasado y vivir honradamente junto a su joven esposa y su hijito. Durante una discusión, el jefe de la pandilla es muerto por su celosa amante y el muchacho es injustamente acusado del crimen y condenado a morir en la horca. Creyendo en su inocencia, su esposa realiza desesperados esfuerzos por salvarle y logra finalmente la confesión de la amante. Esto precipita a la muchacha a casa del gobernador, con cuyo indulto logra detener la ejecución en el último momento.

Algún día, el amor perfecto traerá la paz para siempre jamás.

Profundamente dolido por las acusaciones de racismo que le llueven tras el estreno de *The Birth of a Nation,* David W. Griffith intenta acallar a sus detractores con un film de aún mayor envergadura, cuyo mensaje humanista no deje lugar a equívoco alguno y situado en la línea pacifista que defiende el presidente Thomas W. Wilson.

Griffith divide su compleja obra en cuatro episodios. Uno de ellos inspirado en un hecho real, el proceso de un huelguista acusado de asesinato por error, y los otros tres en episodios históricos: la caída de Babilonia (538 a.C), el exterminio hugonote en la noche de San Bartolomé (1.572), y la crucifixión de Cristo. Con enorme acierto, Griffith concede a cada episodio una estética diferente, conjugando a la perfección la grandilocuencia de las historias retrospectivas con el intimismo de la contemporánea.

Todos los recursos artístico-técnicos empleados por el realizador a lo largo de su obra previa encuentran aquí acogida. El resultado es una sinfonía en cuatro movimientos donde Griffith se aventura a entrecruzar los episodios mediante simbólicas ligazones componiendo una obra de ritmo trepidante, un desfile de imágenes como jamás presenciado que culmina con un admirable *in crescendo* final. Para ello se edifican decorados inmensos, las murallas babilónicas alcanzan los 100 metros de altura, y en la escena del ataque de los persas se movilizan 16.000 figurantes. Todo este desenfreno de medios eleva los costes hasta casi un millón de dólares (otras fuentes llegan a duplicar esta cifra).

Presentada el 5 de septiembre de 1916 en el Liberty Theatre de Nueva York, en vísperas de la entrada de los EEUU en la Gran Guerra, la película es ensalzada por la crítica mientras el público de a pie no alcanza a entenderla. Su pacifismo disgusta a una Europa en guerra, donde el film es retirado poco después. Aunque Griffith es aclamado

como el mayor cineasta de todos los tiempos, desde el punto de vista financiero resulta un enorme fiasco del que el realizador nunca llegará a recuperarse del todo. A partir de ahora, los productores pasarán a dominar el mundo del cine. No obstante, la influencia del film será enorme y de él mamarán realizadores de la talla de Eisenstein, Gance, Dreyer, Lang o Pudovkin.

The Battle of the Somme
La batalla de la Somme

D: Geoffrey Malins, J.B. McDowell. **G:** Documental. **F:** Geoffrey H. Malins, J.B. McDowell. **Mon:** C.A. Urban, Geoffrey H. Malins. **P:** William F. Jury para The British Topical Committee. **Dis:** War Films. **E:** octubre de 1916. **Dur:** 5 rollos (79 min.). **País:** Gran Bretaña.
I: Fuerzas británicas en la Gran Guerra, principalmente la 71 y 291 divisiones.

En la primavera de 1916, los aliados llevan a cabo una serie de ataques a posiciones alemanas en las cercanías del río de la Somme con la intención de minar la resistencia del ejército germano. El 24 de junio la artillería efectúa un bombardeo a gran escala. Nuevas tropas, como los regimientos London Scottish y East Yorkshire, se incorporan al frente. Los morteros abren fuego y la artillería *howitzer* del 23,5 dispara sobre las trincheras cubiertas del ene-



migo. El 1 de julio, la 29ª división de infantería británica inicia el ataque en Beamont Hamel. En espera de instrucciones, un batallón del regimiento Lancashire coloca la bayoneta en el cañón y los granaderos se aprovisionan.

Una trinchera alemana en el Reducto de Hawthon, salta por los aires con la ayuda de una mina. Hombres del regimiento Royal Engineers se precipitan para posar los arbados alrededor del cráter que se ha abierto. Los soldados inician el asalto que culmina con éxito al ser tomada la trinchera enemiga. Allí, hombres del regimiento Warwickshire progresan para relevar al regimiento Queen sobre la línea del frente. En medio del combate, heridos de un bando u otro son transportados en camillas entre las trincheras y llevados hasta el puesto de socorro de Minden Post en el sector de la séptima división. Las tropas consolidan las posiciones alemanas capturadas en Fricourt y Mametz.

En La Boiselle, tiene lugar uno de los cinco infortunados contraataques alemanes sobre las tropas aliadas. En medio del fragor del combate, los soldados británicos ofrecen bebida y cigarrillos a sus prisioneros. Se procede a despejar el campo de batalla de tiradores aislados. Al día siguiente de la batalla, un batallón de servicio del regimiento de infantería ligera del Duque de Cornuailles repara una carretera. Tras el éxito del asalto, el regimiento Fusileros Reales hace limpieza de material. Soldados británicos con sus prisioneros alemanes abandonan las posiciones para descansar. Tropas británicas marchan sonrientes por la carretera dispuestos a continuar la ofensiva en busca de nuevos laureles bélicos.

Si bien los primeros noticiarios de guerra consisten en secuencias de tropas entrenándose o biografías de líderes militares, pronto las exigencias del público en demanda de más detalles los revelan insuficientes. El alto mando aliado se opone inicialmente a conceder autorizaciones a los fotógrafos y, sólo tras comprobar el alto nivel propagandístico alcanzado por los alemanes, deciden aflojar sus condiciones. En 1915 se crea el *British Topical Commitee* (Comisión de cuestiones de actualidades británicas) con el objeto de supervisar los films sobre la contienda en curso y los primeros operadores autorizados llegan a las líneas en septiembre de ese mismo año. El éxito que logra *The Eyes of the Army* (1916), película oficial sobre el Royal Flying Corps, va a estimular la aparición de nuevos trabajos documentales.

La ofensiva del Somme resulta de una serie de operaciones aliadas destinadas a desgastar a los alemanes, y pasará a la histo-

ria como uno de los mayores desastres militares británicos durante la Primera Guerra Mundial. Concebido como un film de propaganda en plena guerra, *Battle of the Somme* obvia por supuesto este detalle y, con un diseño triunfalista se propone disimular la ausencia de victorias de sus tropas. La película se rueda en el campo de batalla y lleva la realidad de la guerra moderna por vez primera a la pantalla, mostrándonos la auténtica dureza de la vida en trincheras. Las inacabables hileras de soldados marchando sin ánimo a través del barro y los hoyos de las granadas, conforman una crítica trágica de una de las últimas batallas en las que se luchó según los anticuados códigos del honor.

Si bien la mayoría de las situaciones son reales, los realizadores no dudan en reconstruir algunas escenas, trucarlas o reutilizar tomas para el montaje final, situándolas en fechas diferentes, con el propósito de elevar el tono dramático del reportaje. Sirva, como ejemplo, la escena en lo alto de la colina, uno de los fragmentos de película documental más conocidos, que fue filmada en un campo de entrenamiento lejos del frente.

El film es enviado de Francia y montado en Londres en oscuras circunstancias. Se estrena en el otoño de 1916, conociendo un gran impacto en su país y pasando a ser considerado como el primer documental de guerra británico.

The Return of Draw Egan

El retorno de Draw Egan

D: William S. Hart. **G:** C. Gardner Sullivan. **F:** Joseph H. August. **D.A.:** Robert Brunton. **Ay. D:** Clifford Smith. **Supervisión:** Thomas H. Ince. **P:** Thomas H. Ince para New York Motion Picture Corporation; Kay-Bee. **Dis:** Triangle Film Corporation. **E:** 15 de octubre de 1916. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU. **I:** William S. Hart (Draw Egan / William Blake), Louise Glaum (Poppy, la reina del salón), Margery Wilson (Myrtle Buckton), Robert McKim (Arizona Joe), J.P.Lockney (Mat Buckton), Hector Dion (William Cleves), Florence La Badie (Margery Carew), George Mario (James Gray), Dorothy Benham, Samuel N. Niblack.

Draw Egan, peligroso líder de un grupo de forajidos, tiene su cabeza puesta a precio. Una partida de jinetes reclutada por las gentes de bien descubre a la banda de Egan a la que persigue hasta una cabaña donde los bandidos se hacen fuertes. Tras ponerle cerco, los perseguidores lo-



gran capturar al lugarteniente de Egan, Arizona Jim, pero el jefe logra huir por un pasadizo. Al cabo de un mes, Egan recala en el pueblo de Broken Hope en cuyo *saloon* se encuentra Mat Buckton, un destacado ciudadano de la vecina localidad de Yellow Dog. Al comprobar el valor y la sangre fría con que Egan se enfrenta a un provocador, Bruckton ve en él al hombre ideal para reformar a su pueblo y le ofrece el puesto de *marshall*. Egan acepta.

Bajo el sobrenombre de William Blake, Egan logra enseguida el respeto de toda la chusma de Yellow Dog a la que obliga a atenerse a las normas. Al conocer a Myrtle Buckton, la bella hija de Mat, Egan se enamora de ella y se transforma en un hombre nuevo. A su vez, Popy, la reina del salón, se ha enamorado de Egan y cuando es rechazada por el pistolero, jura vengarse de él.

Fugado de la cárcel, la llegada de Arizona Joe a Yellow Dog supone motivo de júbilo para los agitadores. Arizona bebe y provoca gresca en el *saloon.* Cuando Egan intenta echarle de la ciudad, Joe le amenaza con revelar al pueblo su pasado. Inicialmente contrariado, Egan termina por reaccionar al ver cómo Arizona intenta imponer sus malos modos en la ciudad y le planta cara. Arizona desvela entonces el pasado de Egan ante los atónitos ciudadanos de Yellow Dog, que esperan un desmentido del buen sheriff, que no se produce. Egan promete abandonar el pueblo, pero antes solicita permiso para concluir su labor y reta a duelo a Arizona. Escondido tras unos toneles, Arizona intenta sorprender a Egan pero éste le da muerte. Como ha prometido, Egan entrega sus armas a Buckton y, desoyendo los ruegos de los ciudadanos para que se quede, opta por marcharse. Pero cuando su amada Myrtle cae en sus brazos, Egan se convence que ése es su sitio.

Hace ya bastantes meses que Thomas H. Ince no se pone tras la cámara, concentrando sus esfuerzos en tareas de producción. Los terrenos de la compañía, bautizados como *Inceville* han experimentado notables

cambios y cuentan permanentemente con una ciudad del Oeste, un campamento indio, un pueblo holandés, un canal, un viejo molino, una misión española, y hasta una calle de las Antillas.

Fruto de la continua aceptación popular, las producciones de Kay-Bee para William Hart han adquirido un estatus importante y obedecen a características bien determinadas. En ellas, lo que cambia puede ser el nombre del personaje y otros aspectos superficiales, pero nunca elementos sustanciales. *The Retum of Draw Egan* concede al espectador otra oportunidad para disfrutar del hombre viril de rostro afilado, cuyo tormentoso pasado no va a impedirle ponerse del lado de la ley para limpiar la ciudad de maleantes, y todo por el amor de una mujer. La mítica del viejo Oeste conforma héroes pluripotenciales, ambivalentes entre el bien y el mal, siendo sus circunstancias las que finalmente van a determinar el destino de sus vidas. Y como no puede ser de otra manera, esas avatares conducen al héroe a ponerse del lado de la justicia, pero no a través de la asimilación por su parte de determinados conceptos morales, sino simplemente porque la mujer de la cual se ha enamorado le impulsa a ello. Con unos planteamientos tan básicos, casi instintivos, Rio Jim logra no dejarse atrapar por las tentadoras fuerzas del mal, representadas en Yellow Dog por sus viejos compañeros de fatigas.

La puesta en escena llevada a cabo por Hart resulta muy lograda. Como es habitual en los films de la productora, la película se beneficia de una sobria utilización de exteriores -la persecución del inicio, perfectamente recogida por la cámara de Joseph August es buena muestra de ello-, de una abundante figuración y de interpretaciones contenidas. Estos elementos conjugados en perfecto equilibrio, conceden al film un fuerte sabor realista. Es el auténtico espíritu de la frontera, tan intrínsecamente ligado a la cultura norteamericana.

El film se estrena con éxito el 15 de octubre de 1916 en el Rialto Theater de Nueva York.

A Daughter of the Gods

La hija de los dioses

D: Herbert Brenon. **G:** Herbert Brenon, basado en una historia propia. **F:** J. Roy Hunt, André Barlatier, Marcel Le Picard, A. Culp, William C. Marshall, C. Richards, Edward Warren. **Mon:** Hettie Grey Baker. **D.A.:** John D. Braddon. **D.T.:** George Fitch. Jefe de electricidad: J. Sullivan. **Ves:** Irene Lee. **Modelador:** Herbert Messmore. **M:**

Robert Hood Bowers. **R:** Hettie Gray Baker. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dis:** Fox Film Corporation. **E:** 17 de octubre de 1916. **Dur:** 10 rollos. **País:** EEUU.
I: Annette Kellerman (Anitia, la hija de los dioses), William E. Shay (príncipe Ornar), Jane Lee (pequeño príncipe Ornar), Katherine Lee (Nydia), Stuart Holmes (comerciante árabe), Hal De Forrest (el sultán, padre de Ornar), Violet Horner (Zarrah, la hija del jeque, favorita del sultán), Edward Boring (el jeque árabe), Mark Price (tratante de esclavos), Marcelle (Cleone).

El pequeño príncipe Ornar, hijo del sultán, tiene una fantasía en la que proyecta su estado de ánimo: *Una niña libera a un canario de su jaula. El pájaro juega con un gorrión, pero éste es comido por un perro. El canario se siente solo y vuela sobre el mar hasta que cae en él. Experimentando los mismos sentimientos que el canario, Ornar envía su espíritu a volar sobre el océano de la eternidad.*

El estado del príncipe, que dura ya varios años, es la permanente aflicción del sultán, que busca por ello los consejos de la bruja del diablo. La bruja promete devolver a Ornar a la vida con la condición de que el sultán le ayude a destruir a la misteriosa Anitia.

Guiado por intereses territoriales, el jeque árabe de unos dominios cercanos ofrece al sultán la mano de su bella pero pérfida hija Zarrah. También Anitia termina formando parte del harén del sultán luego de ser raptada por unos ladrones enviados por el jeque. Las danzas de la dulce Anitia despiertan muy vivamente el interés del sultán. Por ese motivo, Zarrah, guiada por los celos y el temor de perder su condición de favorita, manda encerrar a Anitia en la torre. La muchacha logra escapar buceando por debajo de las aguas pero más tarde es capturada y condenada a muerte.

A. punto de ser ejecutada, el príncipe Ornar rescata a Anitia. En la confusión, la muchacha es arrojada al mar pero, por fortuna, logra alcanzar la tierra de los gnomos. Allí se entera de que la malvada Zarrah ha asesinado al sultán e instigado una revuelta contra Ornar. Decidida a salvarle, Anitia conduce a los gnomos a la defensa del príncipe. Un ejército de gnomos y duendes participa en la batalla en el curso de la cual, accidentalmente, Ornar da muerte a Anitia. El joven príncipe queda desolado, momento que aprovecha Zarrah para proponerle reinar juntos. Ante el rechazo de Ornar, Zarrah lo asesina.

El alma de Ornar y el espíritu de Anitia vuelven a reunirse en la tierra del Más Allá. Ya nada ni nadie podrá impedir que los enamorados permanezcan juntos para toda la eternidad.



La estupenda acogida popular dispensada a los films *Ivanhoe* (1913) y *Absinthe* (1913), ambos de Herbert Brenon, animan a Carl Laemmle a embarcarse en una superproducción sin precedentes, una fantasía acuática rodada en el archipiélago de las Bermudas, que cuenta con la participación de la figura internacional de la natación Annette Kellerman. El enorme éxito que sigue al estreno de *La hija de Neptuno (Neptune's Daughter* 1914), rentabiliza ampliamente su costo de 50.000 dólares y anima a William Fox a planificar una secuela todavía más suntuosa, que va a titularse *A Daughter of the Gods.*

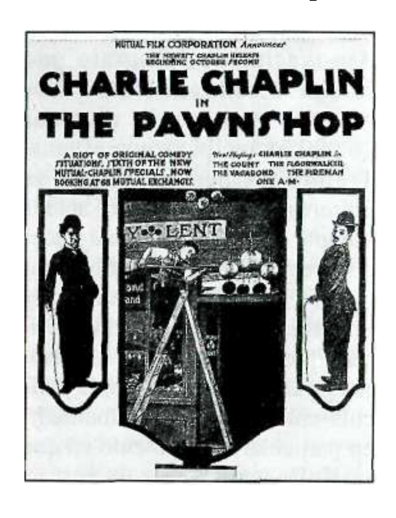
Como no podía ser de otro modo, las cifras que se barajan en la realización de este fantástico cuento de hadas, resultan escalofriantes. Para proceder al rodaje, Brenon y su equipo se trasladan hasta Kingston (Jamaica); una estancia que va a dilatarse hasta ocho meses. Allí construyen un poblado árabe completo, un fuerte hispano, una enorme torre y una ciudad de sirenas, que Brenon filma desde una campana de inmersión. Aprovechando lo barato que resulta la contratación de aborígenes, se llegan a emplear 20.000 extras para una escena. Treinta y cinco nadadoras se entrenan con las piernas atadas durante seis semanas para hacer de sirenas y 200 niños disfrazados de gnomos, ensayan una y otra vez hasta que Brenon consigue que no miren a la cámara. Fotografiada con esmero, la película entera resulta fascinante y, en particular, el momento en que la Kellerman aparece con su larga peluca negra como único atuendo.

Entendiendo que los resultados no avalan el coste invertido, que asciende hasta 350.000 dólares, William Fox envía a su mejor realizador, J. Gordon Edwars, como supervisor. Tal desconfianza enfurece a Brenon que decide romper definitivamente con la productora. Con la significativa ausencia de Brenon, cuyo nombre ha sido incluso eliminado de los títulos de crédito, el film se estrena el 17 de octubre de 1916 en el Lyric Theatre de Nueva York. Su

éxito es enorme y consigue recaudar una fortuna; pero mientras, Brenon ya ha comenzado el rodaje de *War Brides*. *A Daughter of the Gods* conocerá futuros reestrenos en diciembre de 1917, agosto de 1918 y febrero de 1920.

The Pawnshop

Charlot, prestamista / El usurero



D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh. **Dec:** E.T. Mazy. **P:** Charles Chaplin para Lone Star Mutual. **E:** 20 de octubre de 1916. **Dur:** 620 metros. País: EEUU.
I: Charles Chaplin (muchacho del almacén), Henry Bergman (el usurero), Edna Purviance (su hija), John Rand (Johnny, segundo empleado), Albert Austin (el hombre que quiere empeñar su despertador), Wesley Ruggles (cliente dramático), Eric Campbell (el ladrón), Frank J. Coleman (el policía), Leo White (un cliente), James T. Kelly (la mujer con la pecera / borracho que pasea).

Charlie trabaja en la tienda de un prestamista y, como de costumbre, llega tarde. Con un plumero, limpia todo lo que encuentra y levanta una gran cantidad de polvo. Ello provoca los estornudos del otro empleado. Ambos trabajadores liman sus diferencias con un intercambio de golpes y patadas. Charlie sale a limpiar el rótulo de la tienda con una escalera pero también resulta un desastre. Harto de su torpeza, el jefe le despide pero luego, conmovido por el patetismo de la historia que le refiere, decide darle otra oportunidad.

Los ruidos de la nueva pelea entre los dos empleados hacen salir a Edna, la hija del jefe. Charlot se tira al suelo haciéndose la víctima y la muchacha recrimina al otro sus malos modos. Charlie ayuda a Edna en la cocina secando los cacharros a su manera pero con la llegada del empleado, se reanudan las hostilidades.

Tras el mostrador, Charlie escucha a un cliente una desgarradora historia y acongojado le da un billete de 10 dólares. El

señor, sacando un fajo de billetes del bolsillo, le devuelve un cambio de 5. Un ladrón, elegantemente vestido, entra en la tienda y pide que le enseñen diamantes. Con suma educación, le pasa a la trastienda donde lo acomoda. Luego entra un señor pidiendo dos dólares por su reloj. Charlie lo examina, lo desmonta y lo destroza, antes de despacharle diciéndole que el reloj no funciona. La llegada del jefe evita que Charlie vierta ácido en una pecera. Aprovechando una nueva disputa entre Charlie y el otro empleado, el ladrón se introduce en la caja fuerte y se apodera del dinero mientras amenaza al dueño con una pistola. Pero surgiendo de dentro de un baúl, donde se había escondido para escapar de la ira de su jefe, Charlot golpea al ladrón en la cabeza, noqueándole. Ante la felicidad de todos, Charlie y Edna se abrazan.

Rodado inmediatamente después de *The Count (El conde,* 1916), *The Pawnshop* es el sexto film de Charles Chaplin para la Mutual. Chaplin centra a su personaje en el mundo del trabajo y por esta vez decide dejar a un lado los aspectos más melodramáticos poniendo en pantalla una sensacional sucesión de *gags* minuciosamente elaborados que nos muestran el grado de brillantez alcanzado por el cómico. Tomando *Work (Charlot, empapelador* 1915) como referente más directo, el realizador concede al film un tono de alegre intranscendencia, donde su personaje demuestra padecer las mismas contradicciones de un niño. Así, puede ser travieso en ocasiones, para volverse sentimental al instante siguiente y más tarde exhibir una vileza gratuita.

Como génesis de sus *gags,* Chaplin utiliza en ocasiones las denominadas *transposiciones cómicas,* consistentes en alterar el auténtico significado de los objetos. Así, utiliza un trombón como paragüero, guarda el plumero en una maleta, hace de funambulista sobre el suelo con una escoba en las manos o ausculta y examina un reloj despertador, en un prodigio de originalidad e imaginación.

En los movimientos cómicos, Chaplin hace alarde de una precisión y gracia coreográficas muy perfeccionadas. De entre todos ellos, destaca la escena ininterrumpida donde reconoce el reloj que un hombre pretende empeñar. Con la minuciosidad de un médico clínico, Charlot inspecciona, percute y ausculta al aparato. Luego, cual cirujano experimentado, opera al artefacto destripándolo por completo. Cuando ya resulta evidente la irreversibilidad del desaguisado y las piezas se mueven imantadas sobre la mesa, él las remata y luego las introduce de nuevo en la carcasa. Queda claro que la

intervención no ha sido terapéutica, sino más bien una autopsia en toda regla. Es entonces cuando la ruindad del personaje hace su aparición, negándose rotundamente a indemnizar ni mínimamente al dueño del aparato, cuando tan sólo unos instantes antes había dado generosa propina a un timador.

Tigre Reale

Tigre real

D: Piero Fosco (Giovanni Pastrone). **G:** Giovanni Pastrone, adaptado de la novela *Tigre Reale* (1873) de Giovanni Verga. **F:** Segundo de Chomón, Giovanni Tomatis. **E. pirotécnicos:** Segundo de Chomón. **P:** Itala Film (Turín). **E:** noviembre de 1916. **Dur:** 1.742 metros / 2.300 metros (84 min.). **País:** Italia.
I: Pina Menichelli (condesa Natka Belkowsky), Alberto Nepoti (Giorgio La Ferlita), Febo Mari (Dolski, el guardabosques), Valentina Frascaroli (Erminia), Gabriel Moreau (el conde de Rancy), Ernesto Vaser (el suegro), Enrico Gemelli, Bonaventura Ibáñez.

En el curso de una lujosa fiesta, la condesa rusa Natka Belkowsky conoce al apuesto diplomático Giorgio La Ferlita. La equívoca actitud de la condesa y el profundo interés que ella despierta en el diplomático es causa de un duelo entre éste y un oficial al que la cautivadora condesa había prometido un baile. En su siguiente encuentro con la condesa, Giorgio se halla locamente enamorado de ella y así se lo hace saber. Natka cree llegado el momento de sincerarse con su enamorado y comienza a referirle la historia de su intensa vida anterior, plena de azares y aventuras:

Tiempo atrás, en Rusia, Natka mantiene una relación adúltera con su guardabosques, el revolucionario Dolski. Pero el marido de la condesa, al descubrirlo, consigue la deportación a Siberia del revolucionario. Desesperada por la separación, Natka acude a buscarlo pero él vive con otra mujer. Dolida por la traición, la condesa se pierde en la nieve con la intención de quitarse la vida. Afortunadamente, unos aldeanos la encuentran semiinsconsciente y la prestan asistencia. Una vez recuperada, Natka se niega a perdonar a su amante la afrenta que le ha hecho y, pese a sus súplicas, le manifiesta su deseo de no volver a verle. Desesperado por el desprecio de la condesa, Dolski se dispara con un revólver en presencia de la propia Natka. La condesa, lejos de intentar detenerle, le anima fríamente a consumar el acto.

Hecha esta declaración, Natka, con problemas de salud, cree lo más conveniente abandonar la ciudad. Con el transcurrir de los meses y pese a su ausencia de la condesa, la llama del amor se mantiene viva en el diplomático. Habiendo perdido, sin embargo, las esperanzas de verla más, Giorgio inicia relaciones con una rica heredera. Meses después, Natka, ya repuesta, regresa a la ciudad, y se cita con Giorgio en el hotel Odeón para explicarle su ausencia. La entrevista se ve interrumpida por un incendio en el establecimiento provocado por un cortocircuito. El marido de la condesa, loco de celos, cierra con llave la habitación donde se encuentra la pareja para precipitar su muerte. Pero mientras los amantes logran escapar con vida, el marido perece pasto de las llamas. Ahora ya nada se interpone entre los enamorados.

La ítala Films ha conocido una enorme inyección de prestigio en todo el mundo tras el estreno de *Cabina,* film que ha llegado a ser catalogado como el mejor jamás realizado, y que ha tenido en *Maciste* una dignísima secuela. Orgullosa de esa puesta en escena gigantista de sus superproducciones, la ítala intenta ahora un ejercicio paralelo en el tratamiento del drama de la vida; es decir, trasvasar la naturaleza hiperbólica de la épica colosalista al mundo de los sentimientos. Cuenta la casa para ello con dos actrices de excepción; una es Italia Almirante Manzini, de la que todavía recordamos su brillante interpretación en *Patria* (1915), y la otra Pina Menichelli. La elección recae sobre esta última, quien a partir de su actuación en *El fuego (Il fuoco,* 1915) de Pastrone, ha acabado cautivando al público definitivamente, saltando al Olimpo de las divas, para competir directamente con Lyda Borelli y Francesca Bertini.

El autor del drama es Giovanni Verga, literato de prestigio y autor de la novela *Cavalleria Rusticana* en la que se basa la celebérrima ópera homónima de Pietro Mascagni, estrenada en 1890. A través de unas vigorosas imágenes, una cuidada ambientación y elegantes interiores, surge un drama de altura donde las convenciones morales ceden su puesto a la fuerza de los sentimientos. Pasiones desbordadas coronadas por un final feliz conforman esta obra que se acoge al estilo *Arte Nouveau* en su variante italiana. El dominio de los procedimientos cinematográficos resulta evidente en la escena donde la condesa, a través del espejo retrovisor de su coche, ve a su amante que corre por la carretera, así como en el largo flash-back donde la condesa refiere su pasado.

Todo el relato es dominado por la personalidad demoníaca de Menichelli, cuya interpreta-

ción resulta antológica. Pasional y vehemente, la actriz nos muestra todo su talento en un film hecho a su medida. En su inquietante fotogenia, la Menichelli ama y odia, es fría y ardiente, víctima a la vez que verdugo de sus propios sentimientos, y resulta tan peligrosa como un tigre herido en mitad del corazón, o incluso más...

Estrenada en noviembre de 1916, la película conoce un gran éxito.

Christus
Cristo

D: Giulio Antamoro. **G:** Fausto Salvatori, Giulio Antamoro, Ignazio Lupi, basado en una obra de Fausto Salvatori. **F:** Renato Cartoni. **Dec:** Giulio Lombardozzi. **M:** Giocondo Fino. **Ay. D:** Ignazio Lupi. **P:** Etnia Films, Catania / Cines (Roma). **Dis:** Società film educative, Roma. **E:** 11 de noviembre de 1916. **Dur:** 2.050 metros. **País:** Italia.
I: Alberto Pasquali (Jesús), Leda Gys (Virgen María), Amleto Novelli (Poncio Pilato), Lina De Chiesa (Salomé), Augusto Mastripietri (Judas Iscariote), Augusto Poggioli (José), Amelia Cattaneo (María Magdalena), Renato Visca (Jesús, a los doce años), Pasquale N. Properi (un príncipe egipcio), Ignazio Lupi.

Un ángel informa a María, una humilde doncella que, por gracia de Dios, va a ser madre de Jesús. Al mismo tiempo, para un



mejor control de su imperio, Cesar Augusto ordena la inscripción de todos sus subditos. Cumpliendo el edicto, María y José parten de Nazaret para ser inscritos. En el camino, deciden detenerse en Belén para descansar. Esa noche, Cristo nace en un pesebre. Los pastores y Magos acuden a adorar al niño guiados por la estrella de Oriente. Herodes se entera del nacimiento del que llaman rey de los judíos y, entreviendo una futura competencia, manda eliminar a todos los niños varones menores de dos años. Pero José y María ya han partido hacia Egipto, avisados por un ángel.

Jesús, hecho hombre, deja constancia de su divinidad con sus acciones: expulsa del templo a los usureros, salva a una adúltera de la ira de los hipócritas fariseos y resucita a Lázaro. Tras el sermón de la montaña, Jesús realiza su entrada triunfal en Jerusalén. Judas recibe 30 monedas de plata por entregar a Jesús. La última cena da paso a la oración en Gethsemaní. Allí, Judas sella su traición con un beso. El nazareno es llevado ante Caifás, el sumo sacerdote, donde se le coloca una corona de espinas. La multitud se mofa de él. Hasta Pedro le niega tres veces. Aún reconociendo su inocencia, Poncio Pilato escucha a la multitud que pide la muerte de Jesús y le sentencia a la cruz. Judas, torturado por su conciencia, devuelve su dinero ensangrentado.

Jesús carga con la cruz y es crucificado. En su terrible agonía, exclama: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» El cuerpo sin vida del hijo de Dios es trasladado al sepulcro. Tres días después, resucita. Cuando Simón informa a los apóstoles de lo ocurrido, Cristo se aparece ante ellos. Jesús asciende al encuentro del Padre.

El aristócrata romano Giulio Cesare Antamoro, comienza a trabajar para la productora Cines en 1910. Un año más tarde realiza los primeros films cómicos del humorista Ferdinand Guillaume *(Polidor),* apodado *Pinocchio* en el país transalpino, y luego dirige numerosos melodramas por los que desfilan algunas de las grandes actrices italianas del momento como Leda Gys, Hesperia, Diana Karenne o Fernanda Negri Pouget.

El fallecimiento del ultraconservador Papa Pío X en 1916 lleva a la Iglesia a un cambio de actitud y a una paulatina aceptación del empleo del cine religioso para la enseñanza. En ese sentido, *Christus* constituye, de algún modo, la versión oficial de la Roma católica sobre la vida y Pasión de Cristo, en contestación a la visión protestante que ofreciera la exitosa *From the Manger to the Cross,* dirigida por Sidney Olcott tres años antes.

La reconstrucción de la vida de Jesús de Nazaret resulta fiel y

reverente y cuenta con una suntuosa puesta en escena. Los grandiosos exteriores se ruedan, en buena parte, en los Santos Lugares, en Palestina y Egipto, y su belleza es recogida en gran número de planos generales. En un tono de intensa religiosidad van desfilando, a modo de cuadros, los episodios más importantes que componen la vida de Cristo. Las escenas de Jesús en la cruz resultan impresionantes. El papel del nazareno es interpretado por uno de los más grandes actores del teatro italiano, Alberto Pasqualí que, como dicta la tradición, no es judío.

Tras el estreno en Roma el 11 de noviembre de 1916, el film conoce un gran éxito comercial en todo el mundo. Así, en el teatro Vaudeville de París permanece durante todo un año, eclipsando a la última *Pasión* (1911-1913) que Pathé ha lanzado bajo la dirección de André Metre, ya que, como refiere un crítico de cine inglés, «nadie sabe llevar la toga como los italianos». En los EEUU, la película se estrena en el Criterion de Nueva York mientras en la enemiga Alemania logra ser distribuida gracias a los oficios de la diplomacia vaticana.

War Brides

Esposa de guerra

D: Herbert Brenon. **G:** Herbert Brenon, George Edwardes Hall, Marion Craig Wentworth, basado en la obra *War Brides* de Marion Craig Wentworth. **F:** J. Roy Hunt. **Mon:** James McKay. **D.T.:** George Fitch. **M:** Robert Hood Bowes (selección). **P:** Herbert Brenon para Herbert Brenon Film Corporation. **Dis:** Lewis J. Selznick Enterprises, Inc.; Selznick Pictures. **E:** 12 de noviembre de 1916. **Dur:** 8 rollos. **País:** EEUU.

I: Alla Nazimova (Joan), Gertrude Berkeley (la madre), Nila Mac (Amelia), Robert Whitworth (teniente Hoffman), William Bailey (Eric), Theodora Warfield (Minna, la mujer carcelera), Richard S. Barthelmess (Arno), Ned Burton (capitán Bragg), Charles Bryant (Franz), Charles Hutchinson (George).

En un imaginario país europeo en el que las libertades individuales no existen, la explotación de los trabajadores es la regla. Una mujer, Joan, encabeza una huelga reivindicando condiciones mejores de vida. El reconocimiento de sus tesis convierte a Joan en una figura relevante para la comunidad.

El novio de Joan, el granjero Franz, vive feliz con su madre, su hermana y tres hermanos. Franz tiene una idealizada y romántica visión acerca tanto de la defensa de su país como de su



rey, frente a las posturas de Joan, una antimilitarista convencida. El rey, incapaz de controlar sus celos contra un monarca vecino, comienza los preparativos para un enfrentamiento bélico. Al oír rumores de guerra, Joan y Franz se casan. Con su nuevo estado civil, la mujer pierde su agresividad, aceptando el rol que le corresponde como mujer. La guerra estalla y Franz es llamado a filas; si bien para entonces el hombre ya ha perdido la ilusión y prepara a su mujer para lo peor.

Joan queda en casa apática y ausente. Uno tras otro todos los cuñados de Joan son reclutados y por las noches la mujer padece terribles pesadillas con la guerra. El día en que Joan es informada de la muerte de su marido está a punto de quitarse la vida, pero su madre le dice que tiene que ser fuerte.

El rey prohibe el luto y anima a las mujeres a casarse con los soldados que marchan para la guerra, con lo que miles de mujeres se convierten en esposas de guerra. Dándose cuenta que la campaña está enfocada a producir una nueva generación de soldados, Joan se sacude su apatía y comienza a propagar su mensaje desafiante.

Cuando el teniente Hoffman pide la mano de su cuñada, Joan le dice a ésta que no acepte. En venganza, el capitán Bragg pretende ejecutar a Joan, pero al saber que está embarazada, decide encarcelarla. Joan logra convertir a la carcelera a su causa y así puede escapar. El día en que llega el rey, las mujeres enlutadas, bajo consigna de Joan, dibujan un lazo negro en señal de protesta. Encañonada por el capitán Bragg, Joan avanza hacia el rey con sus demandas, pero comprendiendo la inutilidad de su protesta se dispara un tiro en el corazón, ante la mirada horrorizada del monarca.

Durante la temporada de 1915, la actriz de ascendencia rusa Alla Nazimova ha conocido un gran éxito de público a la vez que muy buenas críticas con su adaptación teatral de la obra antibelicista *War Brides* de Marion Craig Wentworth. Intuyendo la fuerza potencial de la obra para el cine, el avispado productor Lewis

J. Selznick logra contratar a Nazimova con un salario de 30.000 dólares por un mes de trabajo, en lo que va a suponer el debut de la actriz en el medio. Nazimova había rechazado en los últimos años varias ofertas para hacer cine, y ha aceptado ésta sólo tras conocer que el director va a ser Herbert Brenon, el autor de *A Daugther of the Gods.*

El film constituye un profundo alegato antibelicista y está ambientado en una país imaginario, donde sus habitantes despiertan de su letargo para exigir justicia a su monarca, cuyo parecido físico con el kaiser Guillermo de Alemania no es precisamente casual.

Como máximos exponentes de un film donde simbolismo y misticismo caminan de la mano, cabe destacar tanto la vigorosa dirección de Brenon, la magnífica interpretación de Nazimova, en un auténtico derroche de intensidad, como la impactante fotografía de Roy Hunt. Por contra, las escenas de batalla adolecen de falta de empaque y el comienzo del film resulta un tanto lento y casi carente de incidencias hasta la mitad de la cinta. Pero a partir de ahí, la película va ganando en intensidad hasta concluir en un climax electrizante y duro como nunca se había visto en las pantallas. Si bien se ruedan varios finales alternativos, el definitivamente elegido parece el más coherente.

Tras conseguir de los tribunales que sea limitada la distribución de *War Brides's Secret*, una precipitada producción que la Fox ha estrenado para aprovechar el tirón de *War Brides*, ésta se estrena el 12 de noviembre de 1916 en el Broadway Theatre de Nueva York. El éxito que obtiene es enorme y sus beneficios ascienden hasta 300.000 dólares. La prensa del momento recoge la reelección del presidente Woodrow Wilson, abanderado del pacifismo, a la vez que pondera la sensacional interpretación de Nazimova. Pero el discurrir de los acontecimientos -la entrada de los EEUU en guerra- provocará el que la película acabe siendo censurada y paulatinamente apartada de los circuitos.

Oliver Twist

D: James Young. **G:** James Young, Winthrop Ames, basado en la novela *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens. F: Harold Rossson. **Ay. D:** Woody S. Van Dyke, Dudley Blanchard. **P:** James Young para Jesse L. Lasky Feature Play Company. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 10 de diciembre de 1916. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: Marie Doro (Oliver Twist), Hobart Bosworth (Bill Sikes), Raymond

Hatton (Jack Dawkins, el astuto tunante), James Neill (señor Brownlow), Edythe Chapman (señora Brownlow), Tully Marshall (Fagin), Harry L. Rattenbury (señor Bumble), Elsie Jane Wilson (Nancy), Carl Stockdale (Monks), Woody S. Van Dyke (Charles Dickens).

Oliver Twist llega al mundo en un asilo londinense y su madre muere poco después. Asignado como aprendiz del señor Sowerberry, el muchacho agrede a un empleado que le hace la vida imposible y es castigado por ello. Luego marcha a Londres donde conoce a Jack Dawkins, un astuto delincuente que le ofrece alojamiento y le integra en una banda de rateros. Aleccionado como carterista por el jefe Fagin, Oliver es detenido al intentar robar al Sr. Brownlow. Honrado y amable, este hombre se apiada del chico y se lo lleva a su mansión. El ama de llaves del Sr. Brownlow se extraña del parecido del chico con un retrato que hay en la casa.

Oliver es captado de nuevo por la banda y enviado a robar una mansión junto a Bill Sikes. Al ser descubiertos, Sikes logra escapar mientras Oliver entra herido en la casa donde se disponía a perpretar su fechoría. Sus moradoras, la señora Maylie y su hija adoptiva Rose, se apiadan del muchacho y le acogen. Fagin se entera de los orígenes nobles de Oliver a través de Sikes, quien a su vez lo ha oído en una conversación, y su interés por él se renueva.

El hermanastro de Oliver, Monk, intenta perjudicar al mu-



chacho para evitar que pueda cobrar su parte de la herencia, pero es detenido. Monk confiesa que su padre, Edward Leeford, después de abandonar a su madre conoció a una joven mujer. Con ella se disponía a casarse cuando fue informado de que debía trasladarse a Roma. Antes de su partida, Leeford visitó a Browlow y le hizo entrega de una foto de su prometida. Quiso entonces el destino que la muerte sorprendiera a Leeford en Roma. Poco después, su enamorada dio a luz a Oliver. La joven tenía una hermana pequeña, Rose, que tiempo después habrá de ser adoptada por la señora Maylie.

Fagin es ahorcado públicamente después de que presente los papeles de la herencia que reconocen a Oliver como heredero. El señor Browlow, que ya ha perdonado a Oliver, le adopta. Rose se casa con Harry Maylie. Todos vivirán felices salvo Monks, quien, tras cobrar su parte de la herencia, marcha a América, donde morirá en prisión.

La sentimental novela de Charles Dickens *Oliver Twist,* ha sido objeto de un buen número de versiones cinematográficas hasta la fecha. Así, productoras como la Vitagraph en 1909, la Pathé en 1910, otra danesa ese mismo año, la General Film Publicity en 1912 con realización de H.A. Spanuth y Vinnie Burns en el papel estelar, o la Hepworth Pictures británica bajo la dirección de Thomas Bentley, han probado suerte con fortuna desigual.

Considerando llegado el momento para una nueva versión americana del personaje, el productor Jesse Lasky contrata a la conocida actriz teatral Marie Doro, que ya ha interpretado a Oliver en una adaptación para los escenarios de Broadway en 1912. La elección va a resultar un gran acierto, ya que Doro sabe combinar en el personaje la sensibilidad que éste precisa a la vez que refleja el abuso del que es objeto como consecuencia de su inocencia de espíritu. Junto a la protagonista, destacan las acertadas composiciones realizadas por el veterano Hobart Bosworth, en el papel del peor habitante de los barrios bajos de Londres, de Raymond Hatton como «el astuto tunante», y Tully Marshall dando vida al viejo avaro Fagin.

Ocupado de la dirección del film, James Young firma un buen trabajo bajo la atenta supervisión del director general de la compañía Cecil B. DeMille. En un esfuerzo por captar el ambiente y los sentimientos de la época, la película muestra unos descriptivos paisajes, directamente basados en los dibujos de George Criuckshank, ilustrador de los trabajos de Dickens. Por contra,

el vestuario está inspirado en la obra teatral. Asimismo, la película se esfuerza por guardar fidelidad al texto original en la medida que lo permite su corta duración, ya que en el montaje final es desechada gran cantidad de cinta con objeto de convertirla en un film de cinco rollos.

El film se estrena tras una importante promoción en la que se intenta resaltar la reunión de estrellas que acredita la producción. El éxito del film propiciará la aparición en el futuro de múltiples versiones, entre las que destacan la de Frank Lloyd en 1922 con Jackie Coogan, la de David Lean en 1948 o el musical de Carol Reed en 1968, que conseguirá el Oscar a la mejor película del año.

Judex

Judex, el justiciero

D: Louis Feuillade. **G:** Arthur Bernède, Louis Feuillade, basado en el folletín de Arthur Bernède publicado en *Le Petit Parisien*. **F:** Léon Klausse, André Glattli. **Dec:** Robert-Jules Garnier. **P:** Film Gaumont (París). **Dis:** Film Gaumont. **E:** 16 de diciembre de 1916. **Dur:** 8.106 metros (450 min. en 12 episodios). **País:** Francia.

I: René Cresté (Henri de Trémeuse, alias Judex), Edouard Mathé (Roger de Trémeuse), Yvonne Dario (condesa Julie Orsini de Trémeuse), Louis Lebas (Maurice Favraux, el banquero), Yvette Andreyor (Jacqueline Favraux), Musidora (Dianna Monti, alias Marie Verdier), Marcel Levesque (el detective Cocantin), Georges Flateau (vizconde Amaury de la Rochenfontaine), Gaston Michel (Pierre Kerjean), Olinda Mano (Jean, el hijo de Jacqueline).



1. *La sombra misteriosa.* El banquero Favraux es un hombre sin escrúpulos que ha logrado amasar una gran fortuna a costa de los demás. El día del anuncio de la boda de su hija Jacqueline, el banquero muere misteriosamente como predecían las amenazadoras notas de un tal Judex.

2. *La expiación.* Informado por Vallières, el secretario de su

padre, de la clase de hombre que era éste, Jacqueline dona gran parte de su fortuna a la beneficencia, y tras dejar a su hijo Jean al cuidado de unos amigos, comienza una nueva vida como profesora. Conmovido por su acción, Judex rescata el cuerpo del banquero, que no está muerto sino cataléptico, lo reaviva y lo encierra en un castillo.

3. *La jauría fantástica.* La pérfida Diana Monti y su amante Morales secuestran a Jacqueline con el fin de chantajear a un conquistador que se ha enamorado de la muchacha. Judex y su hermano Roger la liberan.

4. *El secreto de la tumba.* Tras ocuparse de los cuidados de Pierre Kerjean, un hombre salvajemente atropellado por Favraux, Judex le contrata como guardián del banquero. Siguiendo órdenes de Diana, Jacqueline es arrojada al Sena. Casualmente su hijo Jean y su amigo, el niño regaliz, que pescan en el río, rescatan el cuerpo de la mujer aún con vida.

5. *El molino trágico.* Diana y sus secuaces suplantan a la ambulancia que traslada a Jacqueline al hospital. Pero el plan es desbaratado por Kerjean que consigue además el arrepentimiento de Morales, que no es otro que su hijo Robert. Diana logra huir.

6. *Los ladrones de niños.* Jacqueline se repone bien atendida por el señor Vallières, una doble personalidad de Judex. Diana se asocia con Rochefontaine, pretendiente de Jacqueline que ésta rechazó, para secuestrar a Jean. Con picardía, el niño regaliz logra liberar a su amiguito.

7. *La mujer enlutada.* Luego de que los sucios manejos de Favreaux llevaran al suicidio a su marido, la condesa Trémeuse juró venganza y sus hijos Roger y, sobre todo Henry, bajo su disfraz de Judex, se han encargado de materializarla.

8. *Los subterráneos del castillo rojo.* Aún cautivado por Diana, Robert vuelve con ella. Juntos planean secuestrar a Favraux para obtener su dinero, pero raptan erróneamente a Kerjean. Judex consigue liberarle.

9. *Cuando el niño apareció.* Diana y Morales logran finalmente capturar a Favraux y, con engaños, lo retienen en una goleta.

10. *El corazón de Blanca.* La condesa, cuyo odio por el banquero ha ido remitiendo poco a poco, pone a Jacqueline al corriente de todo, desvelando la personalidad de Judex. Éste acude a una cita con Diana para tratar la liberación de Favraux.

11. *Ondina... y sirena.* Diana apresa a Judex que es liberado por Daisy Torp, una nadadora novia de Cocantin, el detective amigo de Judex. Diana envía al encapuchado Morales al fondo del mar creyéndole Judex, mientras Judex libera a Favraux.

12. *Perdón de amor.* El cadáver de Diana aparece en la playa. Favraux inicia una nueva vida. Cocantin y Daisy se casan y adoptan al niño regaliz, los corazones de Henry y Jacqueline se han unido para siempre.

Los exitosos seriales *Fantômas y Los vampiros,* le han valido a su realizador Louis Feuillade no pocas críticas reprobatorias acusándole de glorificar el mundo del crimen y ridiculizar a los servidores del orden. El realizador toma buena nota y, en colaboración con Arthur Bernède, decide dar vida a un nuevo héroe, esta vez moralmente aceptable. Se trata de un vengador empeñado en administrar justicia, si bien sus métodos tampoco en esta ocasión encajan dentro de la más estricta legalidad. La historia aparece inicialmente por entregas en el *Petit Parisien* y varios millones de lectores la conocen antes de que tenga lugar su estreno en las pantallas.

Un montaje vigoroso y la excelente fotografía de Guérin definen la estética de la obra a lo largo de sus doce capítulos. La serie exhibe un discurso maniqueo, al menos en apariencia, ya que, bien mirado, la maldad más canallesca, que viene representada por la figura del banquero Favreaux, resulta timorata si la comparamos con la realidad política o bancada. A ello opone un sentido de la peculiar de la justicia, basado en la venganza y en el odio ciego al estilo corso. En todo caso, el vicio es otra vez presentado de una manera más interesante que la virtud. El ingenio del Feuillade para inventar situaciones sorprendentes y llenas de suspense se mantiene intacto, y la serie se beneficia de ello. Destaca así mismo la magia de los bellos paisajes, que junto a las calles oscuras e irregulares de los solitarios barrios pobres, componen una atractiva mezcla de naturaleza y arquitectura.

Entre los intérpretes destacan, además de René Creste, cuyo personaje despliega tres diferentes personalidades, la siempre misteriosa y encantadora Musidora, el cómico Marcel Lévesque, Louis Lebas, que resulta un muy convincente banquero Favreaux y la casta belleza de Yvette Andreyor como la abnegada Jacqueline.

Tras una presentación el 16 de diciembre de 1916, el serial aparece en las salas desde el 19 de enero de 1917 hasta el 7 de abril de ese mismo año. El éxito que logra va a ser de tal magnitud que inmediatamente originará una secuela con otros tantos episodios en *La nueva misión de Judex (La nouvelle mission de Judex,* 1918). Nuevas versiones del justiciero surgirán en 1934 y 1964 de la mano de Maurice Campreux y Georges Franju respectivamente.

Snow White

Blancanieves



D: J. Searle Dawley. **G:** Winthrop Ames, basado en el cuento *Schneeweisschen un Rosenrot* compilado en la obra *Kinder-und Hausmärchen* (1814), reunido por Jacob Ludwig Karl Grimm y Wilhelm Karl Grimm. **F:** H. Lyman Broening. **Ves:** Winthrop Ames. **P:** H. Lyman Broening para Famous Players Film Company. **Dis:** Paramount Pictures Corporation. **E:** 24 de diciembre de 1916. **Dur:** 6 rollos. **País:** EEUU.
I: Marguerite Clark (Blancanieves), Creighton Hale (príncipe Florimond), Dorothy G. Cumming (reina Brangomar / Mary Jane), Lionel Braham (Berthold, el cazador), Alice Washburn (Hex, la bruja), Jimmy Rosen (enanito), Herbert Rice (enanito), Billy Platt (enanito), Major Doyle (enanito), Irwin Emmer (enanito).

Santa Claus sube por la chimenea con su bolsa repleta de muñecas. Dentro de la casa, una niña le ve llegar y corre hacia él. Pero Santa Claus desaparece y las muñecas se transforman en miniaturas vivientes.

Una cigüeña llega a Babyland con una petición de la reina para elegir un heredero en el dispensario de bebés. La pequeña Blancanieves es la elegida y la cigüeña la transporta en medio de una fuerte tormenta. Al morir su madre, Blancanieves es criada por la fea e intrigante dama de honor Mary Jane. Ésta, deseosa de reinar, promete su corazón a la bruja Hex a cambio de la belleza. Tras su transformación, la pérfida mujer logra interesar al rey con el que pronto se desposa. Cuando un accidente de caballo provoca la muerte del rey, su esposa Brangomar, como así se hace llamar ahora, queda como única gobernante del reino.

Siempre celosa de su hijastra, Brangomar la obliga a trabajar en la cocina como una humilde criada. Casualmente, Blancanieves conoce a un joven cazador, que es en realidad un príncipe, y los dos se enamoran. Cuando el príncipe Florimond solicita la mano de Blancanieves,

la reina Brangomar, despechada por no haber sido ella la elegida, encarga al cazador Berthold dar muerte a la princesa. Sin embargo, en vez de matarla, Berthold conduce a Blancanieves a la salida del bosque y luego entrega a la reina el corazón de un cochinillo haciéndolo pasar por el de Blancanieves. Guiada por un pajarillo, la muchacha llega a la casa de los siete enanitos que la aceptan encantados.

Al darse cuenta del engaño, Brangomar la localiza y se presenta en su casa disfrazada de viejecita, consiguiendo que muerda una manzana envenenada que deja a la muchacha sin vida aparente. Al volver, los enanitos quedan desolados. Colocan a Blancanieves en un cofre y la llevan al castillo. La actitud insolente de Brangomar irrita al príncipe y, en la excitación del momento, los enanos dejan caer el cofre. Esto hace que el trozo de manzana, que se había alojado en la garganta, se movilice y Blancanieves se incorpore llena de vida. La bruja Hex aparece y convierte a Brangomar en un pavo real. A partir de ahí, todo el mundo es feliz en el reino.

El éxito que desde hace varias temporadas obtiene en Broadway la obra teatral *Snow White and the Seven Dwarfs* de Jesse Graham White, lleva a la Famous Player de Adolph Zukor a plantearse trasladar el personaje de Blancanieves al cine. Su protagonista en los escenarios, Marguerite Clark, que sólo cuenta con 33 años, posee sin embargo una dilatada experiencia teatral y pasa por ser la única Blancanieves posible. Pese a preferir la escena a la pantalla, Clark accede finalmente a protagonizar el film, rendida ante las presiones de Zukor y a su muy generosa oferta económica.

La película, que se anuncia como la más larga realizada hasta ahora por la productora, posee un guión tan afectado como imaginativo, que firma Winthrop Ames, según el cuento de los hermanos Grimm. Desde el prólogo, el film anuncia un enfoque fantástico y nos prepara para el cuento de hadas que vamos a vivir. En él tienen cabida las escenas más sorprendentes, las muñecas de Santa Claus que cobran vida, la transfiguración de Brangomar, la mordedura de la manzana, el casamiento de Blancanieves, todas resultan inolvidables e impactan por su gran belleza. Como no podía ser de otro modo, Marguerite Clark encaja perfectamente en el papel hasta el punto de marcar definitivamente el personaje. Sin duda ella es Blancanieves, la dulce princesa de cabello oscuro y tez tan blanca como la nieve. Junto a ella, no desmerece Creighton Hale en el papel de príncipe Florimond. El film presenta un acabado inmejorable y encantador, a

lo que contribuye tanto su acertada iluminación, como la bella fotografía con exteriores del bosque filmados en Georgia, además de una muy correcta realización de J. Searle Dawley.

Tras su estreno en el Strand Theater de Nueva York el 24 de diciembre de 1916, la crítica lo aplaude con entusiasmo y la popularidad de Clark se dispara hasta el punto de competir, en los gustos del público, con la mismísima Mary Pickford. También el pajarillo que aparece en la historia en distintas ocasiones, y que en última instancia salva la vida a la princesa, centrará los comentario de los niños durante varios meses. La Universal en 1917, Fleischer en 1933 y Disney en 1939 retomaran las aventuras de Blancanieves para la pantalla.

Joan the Woman

Juana de Arco



D: Cecil B. DeMille. **G:** Jeanie Macpherson. **F:** Alvin Wyckoff. **Iluminación:** Howard Ewing. **Mon:** Cecil B. DeMille. **D.A.:** Wilfred Buckland. **Ves:** Miss Hoffman (Western Costume Co). **M:** William Furst. **Ay. D:** Horwitz, Mitchell, Ford, William C. de Mille, George Melford, Donald Crisp, Cullen Tate. **P:** Cecil B. DeMille para Cardinal Film Corporation. **Dis:** Cardinal Film Corporation. (Paramount Pictures Corporation). **E:** 25 de diciembre de 1916. **Dur:** 10-11 o 12 rollos. **País:** EEUU.

I: Geraldine Farrar (Juana de Arco), Raymond Hatton (Carlos VII), Hobart Bosworth (La Hire), Theodore Roberts (obispo Cauchon), Wallace Reid (Eric Trent), Charles Clary (Tremouille), James Neill (Laxart), Tully Marshall (Loiseleur, el monje perverso), Larry Peyton (Gaspard), Horace B. Carpenter (Jacques de Arco).

Durante la Gran Guerra Mundial, el oficial británico Eric Trent se encuentra en el norte de Francia en misión de guerra. Por la noche, Eric descubre, medio enterrada en el barro de su trin-

chera, una espada bastante deteriorada. Al quedarse dormido, el oficial se ve envuelto en una ensoñación sobre la valerosa Juana de Arco.

Francia durante el siglo XV. En una vida anterior, Trent forma parte de las tropas inglesas que han ocupado la Borgoña dando rienda suelta a todo tipo de desmanes. Juana es una joven campesina a la que Trent ha tomado como prisionera, pero de la que termina apasionadamente enamorado. Al escuchar unas voces que le encomiendan la sagrada misión de salvar a su país, Juana se ve obligada a abandonar a Trent. Mujer de férrea voluntad, no descansa hasta conseguir una cita con el títere pretendiente Carlos quien, no obstante reconoce las tesis de la muchacha y la pone al mando de un pequeño pero experimentado ejército. Juana logra derrotar a los británicos y levantar el sitio de Orléans. Al frente de sus tropas, la muchacha vence en Patay y es herida en el hombro durante el asalto de Tournelles, pero finalmente logra su objetivo de coronar al rey en Reims.

Juana es denunciada y entregada a la justicia por el despechado Trent. Acusada de hechicería, por el obispo Couchon, Juana es juzgada y condenada a muerte. En la ciudad de Ruán en 1431, el cuerpo de Juana se consume en la hoguera mientras su alma asciende a los cielos. Visiblemente consternado, Trent pide clemencia a Dios.

Cuando se despierta del sueño, Trent se ofrece voluntario para bombardear una trinchera alemana antes de la ofensiva. Su operación logra el éxito pero él es alcanzado por una bala. Malherido, Juana se le aparece de nuevo. Con su sacrificio, Eric ha expiado el pecado que cometiera hace siglos.

Continuando con el ciclo de películas al servicio de la diva operística Geraldine Farrar, que resultados tan satisfactorios ha ofrecido hasta la fecha, DeMille elige para ella el papel de Juana de Arco, personaje ya recreado hace tres años en la pantalla por Jacobini Savoia bajo realización de Nino Oxilia.

Con un espléndido guión de Jeanie Macpherson en el que se resaltan sobre todo los aspectos humanos de la santa, DeMille acierta a construir su primera gran epopeya pseudohistórica. La película presenta un breve prólogo y un epílogo, ambientados en la guerra mundial en curso, mientras el grueso de la obra se desarrolla como si fuera el sueño de un soldado inglés. La historia personal de Juana, como elemento dramático y sustentador de la trama, y su contexto histórico, como generador del gran espectáculo, se contituyen en los dos pilares de la obra los cuales, perfectamente conjuga-

dos por DeMille, se suman para dar con la fórmula perfecta.

Como no podía ser de otro modo, la película exhibe una plástica extraordinaria de principio a fin. Desde los bellos decorados de Wilfred Buckland, a la sabia iluminación a cargo de Howard Ewing, sin olvidar las escenas en color realizadas por Alvin Wyckoff mediante un proceso propio, el aspecto visual del film es cuidado al máximo. Algunos momentos resultan auténticamente memorables, como el ataque a la fortaleza de la Tourelle donde, para conseguir el mayor realismo, DeMille promete a los combatientes de ambos bandos -cow-boys enfundados en armaduras medievales-, una recompensa a los que logren antes la captura de Juana. La Farrar brilla a gran altura en su personaje de Juana, cuyo enfoque, decidida sin dejar de ser femenina, apunta el nuevo tipo de mujer que ha comenzado a surgir en la época.

Aunque la película no obtiene el éxito comercial esperado, sí va a merecer encendidos elogios de la crítica mundial, y convierte a DeMille en uno de los realizadores cinematográficos de mayor prestigio. En el futuro surgirán otras estupendas versiones como *La passion de Jeanne d'Arc* (1929) de Carl Th. Dreyer, o *Joan of Arc* (1948) de Victor Fleming.



Easy Street

Charlot en la calle de la Paz

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh. **P:** Charles Chaplin para Lone Star-Mutual. **E:** 22 de enero de 1917. **Dur:** 2 rollos. 620 metros. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (vagabundo), Edna Purviance (misionera), Eric Campbell (Big Eric), Henry Bergman (anarquista), Albert Austin (pastor de la iglesia / policía), James T. Kelley (misionero / policía), John Rand (vagabundo / policía), Frank J. Coleman (policía), Leo White (policía), Charlotte Mineau (esposa).



Seducido por unos armoniosos cantos provenientes de una Misión religiosa, Charlot entra en ella para oírlos más de cerca. Al acabar el sermón todos salen a la calle salvo Charlot. Al ver a Edna, la muchacha que dirige los cantos, el vagabundo, prendado de su belleza, se queda ensimismado. Así, acepta escuchar las palabras del pastor y, conmovido por ellas, resuelve devolver el cepillo del dinero que ya se llevaba.

En la calle de la Paz, la violencia es extrema y los pocos policías que se atreven a patrullar por allí son inmediatamente evacuados en camilla. Decidido a comenzar una nueva vida, Charlot ve un pasquín en el que se solicitan nuevos agentes y se alista. Enviado a la calle de la Paz, su ignorancia le hace circular tranquilo ante la presencia de Eric, el mayor matón del barrio. Para demostrarle lo que le espera, Eric realiza ante Charlot una demostración de fuerza, retorciendo el hierro de una farola. El policía aprovecha para introducirle la cabeza dentro de la farola y administrarle gas, lo que deja al matón inconsciente. Eric es trasladado a comisaría, pero al recobrarse, rompe las esposas

y se lía a golpes con los asustados polizontes. De vuelta a casa, Eric hace a su mujer víctima de su mal genio. Alarmado por los objetos que salen por la ventana, Charlot acude a la casa. Nada más verle aparecer, Eric comienza a perseguir a Charlot por todo el barrio. Pero de nuevo, el hasta ese momento escurridizo policía noquea al matón, lanzarle un mueble sobre la cabeza. Los vecinos del barrio, compañeros de correrías de Eric, secuestran a Edna y luego a Charlot, encerrándoles en un cuartucho con un drogadicto. Charlot logra liberar a la muchacha del acoso del hombre y luego derriba a puñetazos a cuantos intentan reducirle.

El amor da fuerzas y esperanza de paz en la calle. Charlot hace la ronda por el barrio intercambiando saludos con los vecinos, ahora totalmente reformados. Aparece Edna y los dos, cogidos del brazo, se dirigen hacia la Misión.

Tras la hilarante *Charlot, héroe del patín (The Rink*, 1916), Chaplin rueda *Easy Street*, que supone su novena película para la Mutual. Bajo su caricaturesco envoltorio, el film esconde una violenta y corrosiva sátira en la que Chaplin arremete contra la sociedad burguesa a la vez que presenta una desgarradora pintura de los barrios pobres. Chaplin desdeña, sin embargo, el sentimentalismo fácil y en su parodia no todo es lo que parece. Así, vemos que la conversión del astuto vagabundo en un hombre de bien resulta relativa, ya que en ella cobra más peso específico la belleza y la voz de la chica que su candoroso mensaje. Una vez convertido en policía, Charlot sorprende robando a una mujer de la que siente lástima y, en vez de detenerla, resuelve robar más para ella. La supuestamente desamparada fémina agradecerá luego la acción atacando a su benefactor salvajemente. Resulta irresistible la escena en la que Charlot visita a una familia pobre. Encontrando a los niños hacinados como polluelos, Charlot no duda en alimentarlos como a tales y les arroja palomitas de maíz al suelo.

Con refinada mordacidad, Chaplin simplifica el problema de la violencia en los suburbios achacándolo a la falta de educación de sus gentes. Una vez que Charlot logra que los habitantes del barrio le respete por la fuerza, impone en él las maneras de la gente de bien con lo que el problema cae resuelto de un plumazo. Chaplin escribe el final feliz de la historia en la que vemos al matón, luciendo unos refinados modales y cogido del brazo de su mujer, mientras se apresura a escuchar la palabra de Dios. De ese modo, extremando las tesis habitualmente esgrimidas por la sociedad bur-

guesa, Chaplin logra desenmascarar su inconsistencia y la denuncia de su hipocresía se vuelve vigorosa. Bajo su ironía, entendemos su desconfianza respecto a los procedimientos convencionales y la imposición desde el poder de sistemas represivos, como solución al problema de los suburbios.

Terje Vigen

Érase una vez un hombre

D: Victor Sjöström. **G:** Gustaf Molander, Victor Sjöström, basado en el poema de Henrik Ibsen (1862). **F:** Julius Jaenzon. **Dec:** Axel Esbensen, Jens Wang. **Ves:** A. Bloch. **P:** Charles Magnusson para Svenska Biografteatern. **E:** 29 de enero de 1917. **Dur:** 1.170 metros (60 min.). **País:** Suecia.
I: Victor Sjöström (Terje Vigen), Bergliot Husberg (su esposa), August Falck (el señor), Edith Erastoff (la señora).

Durante las guerras napoleónicas, el gobierno inglés decreta un bloqueo continental. Noruega es la nación más afectada por tal medida, que trae el hambre y la miseria a su pueblo. Así las cosas, y pese a sus tradicionalmente buenas relaciones con Inglaterra, Noruega toma partido por Francia. Un pescador noruego llamado Terje Vigen, logra franquear el bloqueo inglés y parte hacia



Dinamarca en busca de provisiones con las que aliviar la difícil situación de su familia que forman su mujer y su pequeña hija, enfermas de desnutrición. Después de haber sido denunciado, es perseguido y arrestado por una fragata británica, cuyo capitán, indiferente a las súplicas del infortunado Terje, lo envía a prisión. Tras cinco años en cautividad, Terje es liberado y vuelve a su pueblo. Pero para entonces, todo ha cambiado. Al llegar a su casa, ésta se encuentra ocupada por otras personas y se entera que su mujer y su hijo han muerto de hambre. Desolado, Terje se retira a una isla y se abandona a su suerte.

Han transcurrido varios años cuando un día se desencadena una fuerte tempestad. Ante la aparición de un barco que atraviesa graves dificultades, Terje, un diestro marino, se ve en la obligación de acudir en auxilio de su tripulación. Enfrascado en su tarea, Terje reconoce entre los marinos al capitán inglés que le arrestara hace ya unos cuantos años, y se da cuenta de que la vida y la de familia de éste están ahora en sus manos. Sentimientos de venganza surcan la mente del marino y su primer impulso es el de dejar que el responsable de la muerte de su familia se ahogue. Pero ante la visión de un bebé en los brazos de su mujer, la conciencia del deber y el sentimiento de generosidad se adueñan de Terje, que disipa sus dudas y se decide finalmente a salvarlo. El yate del lord se marcha izando la bandera noruega como saludo de despedida.

La difícil situación personal por la que atraviesa Victor Sjöström en la primavera de 1916, motivada por su divorcio de la actriz Lili Beck, le sume en un estado depresivo que hace que su obra anterior le parezca vacía. Deseando de dar un giro total a su carrera, Sjöström se lanza a la realización de su más ambicioso proyecto hasta la fecha, el rodaje de un film basado en un importante trabajo literario, un poema de Henrik Ibsen.

Terje Vigen es un cuento épico centrado en vida de un hombre en lucha contra su propio destino. Con esta película, el cine toma conciencia por vez primera de la importancia del entorno natural como transmisor de valores poético-dramáticos. Apoyado en la magnífica fotografía de Julius Jaenzon, Sjöström se torna lírico y con ritmo pausado, acierta a narrar en imágenes el desarrollo de la historia. Los bellos espacios nórdicos, y sobre todo el mar, emergen vivificadores, trascendiendo el marco plástico hasta participar activamente en el destino de los personajes. Desdeñando los intereses sociales, siempre mezquinos, el frío helador y el mágico poder de las leyendas se convierten en los compañeros del hombre en su solitaria travesía.

Habiendo superado ampliamente su presupuesto inicial, la película se estrena en el teatro Roda Kvarn de Estocolmo el 29 de enero de 1917. El éxito, tanto de crítica como económico, es enorme. Su resonancia se extiende desde Dinamarca al resto de Europa, llegando incluso al difícil mercado inglés. Tan espectacular acogida sirve para que Sjöström recupere la confianza en su espíritu creador, a la vez que va a llevar a la Svenska Bio a desarrollar un profunda modificación de su política de producción. Así, la compañía planifica una drástica reducción del número de sus películas en aras a que sus productos posean el mejor acabado posible. La película marca, no sólo el inicio de lo que se dará en llamar la época literaria del cine sueco, sino también el despegue definitivo de la cinematografía de su país como gran potencia mundial.

A Poor Little Rich Girl

Pobre niña rica

D: Maurice Tourneur. **G:** Frances Marion, Ralph Spence, basado en la obra *The Poor Little Rich Girl* de Eleanor Gates (1913). **F:** John van der Broek, Lucien Andriot. **D.A.:** Ben Carré. **Ay. D:** M.N. Litson. **P:** Adolph Zuckor para Mary Pickford Film Corporation. **Dis:** Artcraft Pictures Corporation. **E:** 5 de marzo de 1917. **Dur:** 6 rollos. (65min.). **País:** EEUU.
I: Mary Pickford (Gwendolyn), Madeline Traverse (su madre), Charles Wellesley (su padre), Gladys Fairbanks (Jane, la nurse), Frank McGlynn (el fontanero), Emile La Croix (el organillero), Marcia Harris (Miss Royale, la institutriz), Charles Craig (Thomas, el lacayo), Frank Andrews (Potter, el mayordomo), Herbert Prior (el doctor).

Gwendolyn es una niña de diez años que vive con sus padres en una bella mansión. Pese a que no le falta de nada, la niña se sienta sola, ya que mientras su madre se debe a los compromisos sociales, su padre está obsesionado por su trabajo, teniendo en un pajarillo enjaulado a su único amigo. Desde su ventana, Gwen observa con envidia los juegos de otros niños en los que a ella le gustaría participar, pero que le son negados por considerarlos inconvenientes. Maxime Hicks, una niña que es invitada a jugar en casa de Gwen, resulta ser insoportable y engreída. Las continuas mofas que Maxime dirige a Gwen colman la paciencia de ésta, que toma cumplida venganza colocando un plato de sopa sobre el asiento de Maxime y arrojando sus ropas por la ventana.



res en medio de la calle y a su niñera con dos caras. Un mundo hostil, en definitiva, donde el fontanero y el organillero resultan ser sus únicos protectores. La niña duda cuando una mujer le oferta el sueño eterno y sólo la visión de una ninfa danzando en el sol hace que Gwen se recupere.

El padre de Gwen pierde gran parte de su fortuna en la bolsa el día en que Jane, la criada y el lacayo administran a la niña un tranquilizante para poder tomarse la noche libre. En su undécimo cumpleaños, los regalos que recibe Gwen son inapropiados para su edad. La niña, que se encuentra acostada, se levanta de la cama y se cae por las escaleras sufriendo una fuerte contusión en la cabeza.

Como consecuencia del golpe, Gwen sufre alucinaciones que están ambientadas en el jardín de los niños solitarios y en las que ella ansia encontrar la tierra de los niños felices. Estos sueños son reflejo de las malinterpretaciones de la niña de las conversaciones que oía a sus mayores y no comprendía. Así, se imagina a su institutriz como un serpiente, a su padre siendo devorado por fieros depredado-

Con la familia de Gwen alrededor de la cama de la niña, el doctor les aconseja «hacer pasteles de barro», y Gwen chilla con alegría: «Oh, adoro el barro». El padre, que ha aprendido la lección, rechaza la posibilidad de recuperar su nivel económico decidido firmemente a dedicar mayor atención a su hija a partir de ahora.

Después de dirigir a Olga Petrova en tres films, Maurice Tourneur recibe una tentadora oferta de la Paramount para hacer lo propio con Mary Pickford, la estrella de la compañía. El riesgo de tal encargo lo pone de manifiesto el fracaso de su primera colaboración: *Pride of the Clan.* De ahí deriva la desconfianza de Pickford hacia Tourneur, a quien no considera el más indicado para dirigir su siguiente película *A Poor Little Rich Girl.*

Pero en esta ocasión, el trabajo conjuntado de todo el equipo logra transformar la indigesta obra teatral de Eleanor Gates en un film delicioso. Así, destaca la labor de la guionista Frances Marion, que insiste en confeccionar un personaje a la medida de la Pickford, y lo humaniza para ella despojándolo del engreimiento que posee en la pieza teatral. Muy imaginativa resulta la realización de Tourneur, quien completa su mejor trabajo hasta el momento y se vale de unos sorprendentes decorados impresionistas de Ben Carré para componer una atmósfera diferente. Y por supuesto, la espléndida actuación de Pickford. El enorme instinto interpretativo de la actriz es el que la hace no sólo convincente en su papel, sino cautivar a un público cada vez más incondicional al que sabe traspasar sus sensaciones y sentimientos. El inconformismo de Gwen, el atormentado personaje que interpreta Pickford, es ilustrado a la perfección en la escena en la que la joven enchufa con su manguera a unos niños que habían ido a recoger una pelota de su jardín. El jardinero le quita la manguera y ella le responde arrojándole barro. Pese a la oposición inicial de Tourneur, que considera esa conducta inapropiada para una niña, la escena termina rodándose, permitiéndonos conocer hasta qué punto la Pickford ha entendido el personaje.

Junto a una original fotografía y un acertado montaje, el film se beneficia de unos curiosos toques simbolistas, alimentados con numerosas sombreimpresiones y complejas escenas que representan los extraños sueños de la niña.

La película logra un gran éxito comercial. En 1936, la Twentieth Century-Fox producirá una nueva versión para su principal estrella Shirley Temple.

Mater Dolorosa

Mater Dolorosa / La tortura del silencio

D: Abel Gance. **G:** Abel Gance. **F:** Léonce-Henry Burel. **P:** Louis Nalpas para Films de France y Le Film d'Art. **E:** 7 de marzo de 1917. **Dur:** 1.510 metros (80 min.). **País:** Francia.
I: Firmin Gémier (Gilles Berliac, el pediatra), Emmy Lynn (Marthe Berliac, su esposa), Annand Tallier (Claude, el amante), Anthony Gildès (Jean), Paul Vermoyal (Dormis), Gaston Modot (el criado), Carene (el niño).

Marthe está casada con el pediatra Gilles Berliac, médico excelente y hombre enormemen-

te apasionado por su trabajo, la dirección de un hospital para niños. Sintiéndose desamparada por su marido, Marthe encuentra refugio en el poeta Claude, el hermano de Gilles, de temperamento muy diferente.

Un día, Gilles visita a su apreciado hermano. Los dos hablan de sus respectivos trabajos. Claude de su labor como dramaturgo y Gilles del hospital y del hijo que está esperando su esposa, sin sospechar que ella se encuentra en el apartamento en ese momento. La conversación es oída por Marthe quien, sintiéndose culpable de la situación, decide poner fin a su sufrimiento e intenta suicidarse. Sin embargo, en un forcejeo con Claude por la posesión de la pistola, la mujer dispara accidentalmente sobre él, que se desploma. La escena es presenciada por el criado del poeta quien jura allí mismo, ante Claude que agoniza, un eterno silencio sobre lo sucedido.

Al poco tiempo, Marthe da a luz un hijo. El descubrimiento de una vieja carta provoca el que Gilles comience a sospechar de su esposa. Posteriores informaciones que le hace llegar un jorobado chantajista llevan al doctor a culpabilizar a su mujer del destino de su hermano. Profundamente conmocionado por la traición de Marthe, decide abandonarla, y para completar su venganza, toma a su hijo, que cree fruto de sus amores culpables, y se lo lleva con él.

Ligada por su juramento, la mujer no pude defenderse. Inseguro de su paternidad, el atormentado Gilles sobreprotege al muchacho cuando, de repente, el niño cae gravemente enfermo. Al enterarse, la madre se precipita a los pies de su marido, implorando que le lleve ante él y éste cede. Gilles lleva en coche a su esposa quien, al pasar por el cementerio cree que ha sucedido lo peor. Aliviada al encontrar a su hijo vivo, Martha confiesa a su marido que el niño es suyo. Gilles recibe una carta del criado de Claude que exonera de responsabilidad a Marthe en la muerte de Claude. Gilles reconoce entonces el sufrimiento de su mujer y la perdona. Todos están juntos de nuevo, Marthe, Gilles y el niño, que ya ha recuperado la salud.

Iniciado en el mundo artístico en 1908, Abel Gance tan pronto interpreta modestos papeles allá donde puede, como suministra guiones a los productores, o escribe un libro de poemas. Sus inquietudes le llevan a introducirse en los círculos de vanguardia y allí traba amistad con artistas de la talla del pintor Fernand Léger, el poeta Guillaume Apollinaire o el escritor Blaise Cendrare. Ya como realizador, firma varios films inconformistas, entre ellos *La locura del doctor Tube (La folie du doc-*

teur Tube, 1915) calificada como la primera película puramente experimental, que no será estrenada hasta diez años después, y *La zona de la muerte (La zone de la mort,* 1917), que le procura encendidos elogios del crítico cinematográfico Louis Delluc. El éxito de esta cinta le permite dirigir su primer film importante, *Mater Dolorosa.*

Gance se destapa en él como un innovador en el tratamiento de la imagen, y de esa investigación derivan impactantes hallazgos técnicos y narrativos, en la senda de lo hecho por DeMille en *The Cheat.* Junto a una experta utilización del claroscuro con la que logra resaltar la intensidad de algunos momentos dramáticos, Gance se sirve de la muy bella fotografía de Burel para amplificar la realidad, en su intento no disimulado por convertir cada escena en una obra de arte. El apasionamiento del realizador hacia el medio en el que se mueve no admite medianías y, sin descuidar el detalle, sabe convertir un pesado melodrama, muy del gusto de la época, en una obra nueva y llena de sugerencias. Un film, según palabras de Delluc, «tan incompleto como excesivo», pero una obra maestra en definitiva. Gran perfeccionista, Gance logra espléndidas interpretaciones tanto de la gran actriz francesa Emmy Lynn, como de Firmin Gémier, que efectúa todo un alarde de contención en un papel que se prestaba al histrionismo.

La película, estrenada en el Pathé-Consortium-Cinéma el 7 de marzo de 1917, logra un gran éxito de crítica y público. En los EEUU la acogida es aún más espectacular, como también lo son sus ingresos en taquilla, frente a los 45.000 francos que había costado. El propio Gance realizará en 1932 una nueva versión sonora con Line Noro y Jean Galland en los papeles estelares.

Revolutionist

El revolucionario

D: Evgeni Bauer. **G:** Ivan Perestiani. **F:** Boris Zabelev. **Dec:** Evgeni Bauer, N. Bely. **Ay. D:** Lev Kuleshov. **P:** Alexander Kanjonkov. **E:** 3 de abril de 1917. **Dur:** 4 rollos, 1.300 metros. **País:** Rusia.
I: Ivan Perestiani (el revolucionario), Vladimir Striljevsky (su hijo Kolenka), Zoïa Bogdanova (su hija), Mikhail Stalski (Levitsky, el camarada moribundo), Konstantin Zuborv, K. Askochenski, Vasili Ilin, Vera Corally.

Estamos en 1907. Buscado por la policía como consecuencia de sus actividades revolucio-

narias, un hombre maduro, apodado «el Abuelo» se ha refugiado con sus dos hijos en casa de su hermano. Haciéndose pasar por un hombre de negocios, el comisario se introduce en la vivienda. El revolucionario apenas tiene tiempo de lanzar al fuego unos documentos comprometedores cuando es detenido por la policía. Su hijo pequeño, Kolenka, sale a despedirle y él le promete regresar algún día. Enviado a prisión, «el Abuelo» observa las paredes pintadas con consignas revolucionarias. Allí es visitado por su hermano y, previendo lo que se avecina, ambos se abrazan.

«El Abuelo» es condenado y deportado a la fría Siberia. Allí debe vivir en una cabaña de madera junto a otros camaradas, enfrentado a unas condiciones de vida extremas. Uno de sus compañeros, Levitsky, cae gravemente enfermo y muere, siendo enterrado en la nieve. «Lucharemos hasta la victoria», proclama «el Abuelo» como un último adiós a su amigo.

Han pasado diez años desde su exilio cuando unos mensajeros informan al Abuelo» del triunfo de la Revolución de febrero. Antes de partir, el revolucionario visita la tumba de su amigo para recordarle que su sacrificio no ha sido en vano. De vuelta a casa, familiares y amigos le dan una fiesta. Kolenka, ahora convertido en cadete, se funde con su padre en un emocionado abrazo. Pero el muchacho no comparte las ideas de su progenitor de que la salvación de la Revolución pasa por ganar la guerra, y ambos discuten. Al poco tiempo, Kolenka reconoce su actitud derrotista y pide perdón a su padre. Juntos, padre e hijo, sabiendo que su puesto está en las trincheras, se alistan en el ejército ruso. Los dos suben al vagón de tren donde otros soldados esperan partir hacia el frente.

Demostrando una vez más su madurez como realizador, Evgeni Bauer diseña un film de gran belleza plástica y fuerte contenido ideológico, directamente inspirado en la reciente historia de Rusia. Basado en la vida de Georgi Plekhanov, un precursor de Lenin, *Revolutionist* narra el levantamiento menchevique de 1905 y los acontecimientos revolucionarios de febrero de 1917.

Sobre el plano estético, pocos directores en Europa pueden vanagloriarse de poseer un nivel tan elevado como el alcanzado por el realizador ruso. Empleando la luz como elemento básico, Bauer baña de sugerentes claroscuros un paisaje eminentemente realista. Pese a huir de la estilización de decorados, el realizador obtiene una atmósfera muy especial, tan bella como

extraña. Las imágenes de las heladas tierras de Laponia añaden un interés documental a una película muy sólida y emocionante.

Al empaque de su discurso contribuye el talento del joven guionista Ivan Perestriani quien ya trabajara el año pasado como guionista de Bauer en *La marca del guerrero (Grif starogo bortza)* y *La mentira (Loj)*. De origen georgiano, Perestriani es un encendido defensor de las tesis mencheviques sobre la necesidad de continuar la guerra frente a las bolcheviques, que abogan por la consecución de la paz por encima de cualquier otra cosa. En el papel protagonista encontramos al propio Perestriani, cuya interpretación del viejo revolucionario abunda lo mismo en convicción, dejando clara su militancia antizarista, que en realismo, a lo que le ayuda el haber trabajado como corresponsal en el frente antes de incorporarse al cine.

Bauer sigue a su productor Alexander Kanjonkov en su camino hacia Odessa y Yalta, pero durante el mes de julio, mientras completa el rodaje de *Los proyectos del ingeniero Prait (Proyeckt ingenora Prighta)*, sufre un desgraciado accidente en el que se fractura el fémur. El proceso se complica con un tromboembolismo pulmonar que acaba dos meses más tarde con la vida del realizador y, por ende, con una de las carreras más prometedoras de todo el cine ruso.

The Cure

Charlot en el balneario / La cura de aguas

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh. **P:** Charles Chaplin para Lone Star-Mutual. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 16 de abril de 1917. **Dur:** 590 metros (31 min.). **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (el borracho), Edna Purviance (la muchacha), Eric Campbell (el paciente con gota), Henry Bergman (el masajista), John Rand (su ayudante), Albert Austin (un camarero), Frank J. Coleman (el propietario del balneario), James T. Kelly (el botones), Loyal Underwood (un paciente), Tom Wood (el hombre del calzado).

Charlot decide tomar una cura de aguas en un balneario con la idea de corregir su afición a la bebida. A su llegada al centro, su estado de embriaguez le hace tener problemas con una puerta giratoria. Aparece un hombre gordo con gota, al que Charlot, sin querer, aprisiona el pie con la puerta. Charlot se instala en su habitación acompaña-



do de su preciado baúl, cuyo interior está lleno de bebida.

Luego baja a tomar las aguas, pero éstas le dejan tan mal sabor de boca que tiene que subir apresuradamente a la habitación para beber un trago. Mientras, en uno de los salones del balneario, el hombre gordo trata de conquistar a una bella clienta, Edna, que rechaza su compañía. Con la aparición de Charlot, el pie del hombre gotoso vuelve a resentirse por los repetidos golpes que recibe. El director del balneario pretende expulsar a Charlot, pero la intervención de Edna aclara la situación. No obstante, el director visita la habitación de Charlot y, al ver el licor, manda a un celador que vacíe las botellas. El empleado las lanza por la ventana sin reparar que el alcohol cae directamente en las aguas curativas. Charlie es puesto en manos de un expeditivo masajista al que consigue eludir para evitar el duro tratamiento.

Las aguas comienzan a hacer mella en los pacientes y, al poco tiempo, todos los huéspedes están borrachos. Dos de ellos acosan a Edna hasta que Charlot se deshace de ellos. La muchacha insiste en que Charlot vuelva a probar el agua. Inicialmente reticente, Charlot queda encantado con su nuevo sabor y repite varias veces, cogiendo una buena melopea. En ese estado, Charlie se muestra algo grosero

con Edna y ésta se va. Luego, sin querer, manda al gotoso, que ahora circula en una silla de ruedas, de cabeza al agua. A la mañana siguiente, todos los pacientes se levantan con resaca. Comprendiendo lo que ha sucedido, Edna perdona a Charlie y éste, tan contento, no ve el pozo del agua y cae en él.

Los espléndidos resultados artísticos obtenidos demuestran hasta que punto ha supuesto un acierto para Charles Chaplin su fichaje con la Mutual Film Corporation. Además del fabuloso contrato que posee, el cómico dispone de un estudio propio, el Lone-Star. Las películas de esta etapa gozan de un grado de madurez nunca alcanzado por las de la Keystone ni la Essanay. Una cada vez más equilibrada estética y la progresiva definición de su personaje tienen la culpa, siendo su último film *Easy Street*, una buena muestra de ello.

The Cure es su décimo film para la Mutual. En él, Chaplin da descanso al Charlot vagabundo que habitualmente desarrolla para retomar, a manera de continuación, el personaje social y económicamente desahogado que aparecía en *Charlot a la una de la madrugada (One A.M.,* 1916). La elevada alcurnia del balneario, donde a buen seguro le habrían vetado la entrada al vagabundo, provoca la reaparición del Charlot de alta cuna. Con esa salvedad, las características del personaje siguen siendo las mismas; desde la relatividad de sus convicciones -léase terapia de desintoxicación-, hasta su capacidad para poner todo patas arriba.

Como de costumbre, Chaplin parte sin un guión desarrollado y va componiendo el film sobre la marcha, no dudando si hace falta, en suprimir escenas enteras ya filmadas, como la del ballet de enfermos en sus carritos. Elaborando los *gags* a partir de incidentes del rodaje -la escena de la puerta giratoria resulta irresistible-, el cómico acierta a encajarlos en el discurrir de la trama con precisión milimétrica. El Chaplin sarcástico asoma desde el principio, para mostrarnos que el mismo descubridor de las aguas curativas, es un borracho irredento. A partir de aquí toda la película constituye un recital interpretativo de un Chaplin más apoyado que nunca en sus valores coreográficos. El desarrollo de la expresión corporal alcanza su punto máximo en la escena del vestuario donde, enfundado en una especie de maillot, ejecuta un delicioso ballet para librarse de dos clientes del gimnasio.

El resultado es un buen ejemplo de concentración, armonía y buen hacer que de nuevo levanta carcajadas entre la audiencia y, a decir de la crítica, supone una invitación a que el público olvide sus problemas.

The Butcher Boy

El carnicero / Fatty, asesino



D: Roscoe «Fatty» Arbuckle. **G:** Roscoe «Fatty» Arbuckle, Joseph Anthony Roach, según un argumento de Roscoe Arbuckle. **F:** Elgin Lessley, Frank D. Williams. **Mon:** Herbert Warren. **P:** Joseph M. Schenck para Comique Film Corporation. **Dis:** Paramount Pictures. **E:** 23 de abril de 1917. **Dur:** 2 rollos (30 min.). **País:** EEUU.
I: «Fatty» Arbuckle (el chico de la tienda), Arthur Earle (el propietario de la tienda), Josephine Stevens (la cajera, hija del propietario), Al St. John (el dependiente), Buster Keaton (el cliente), Alice Lake (una joven muchacha del pensionado), Agnes Neilson (directora del pensionado), Joe Bordeau, el perro Luke.

En la tienda de ultramarinos, el dependiente Al, despacha a la clientela. Su particular forma de trabajar provoca el que tan pronto esté a punto de ahorcarse con la cuerda de una polea, como sirva a una señora pimienta que ha molido con la ayuda del perro Luke. Fatty es el chico de la carnicería y sale de un enorme congelador con un abrigo de pieles que le llega hasta los pies. Fatty se dedica a cortar carne, arrojando las tajadas hacia una pared llena de ganchos. Aparece un inexpresivo comprador con un balde y un sombrero blanco en la cabeza, es Buster Keaton con intención de comprar melaza. El comprador deposita 25 centavos en el cubo y se distrae observando a un grupo de viejos que juegan a damas en un rincón del almacén. Fatty llena el cubo y hace señas a Buster para que pague. Como el dinero se encuentra en el fondo del recipiente, Fatty vierte la melaza en el sombrero de Buster y, tras cobrar su dinero, vuelve a depositarla en el cubo. Buster no puede despegarse de su cabeza el pegajoso sombrero y al intentar ayudarle, Fatty lanza a Buster contra el dueño del almacén cuando éste aparece por la puerta.

Fatty y Al se encuentran muy interesados en agradar a la bella hija del jefe, que ha llegado a la tienda acompañando a su padre. El tono entre ambos comienza a subir y cuando Buster regresa a la tienda para recuperar su sombrero, es golpeado en la cara por un saco de harina que Fatty ha lanzado sobre Al. Con el concurso de los tres hombres, la tienda acaba destrozada. La joven es internada por su padre en un colegio para señoritas, pero Fatty no se resigna a perderla y utiliza varias tretas para verla. Al, envidioso de Fatty, intenta secuestrarla a la muchacha del colegio con la ayuda de Buster. Fatty, Al y Buster, disfrazados de alumnas, provocan en el colegio una batalla campal, hasta que finalmente Fatty logra quedarse con la chica.

Una infancia difícil lleva a Roscoe Arbukle, apodado *Fatty* desde su época colegial, a entrar pronto en el mundo del espectáculo. A los 15 años ya canta en un teatro de segunda y poco después recorre el país con varias compañías teatrales itinerantes. A partir de 1909, simultanea su trabajo en la escena con pequeñas apariciones en la pantalla como extra para la Selig. En 1913 es contratado por Mack Sennett y forma parte de los *Keystone Cops.* Un año más tarde comienza a protagonizar cortos y en poco tiempo, el «simpático gordito» es una celebridad en todo el país. Pero considerando desfavorable para él la asociación de Sennett con Griffith e Ince, Fatty se enfada con su productor y se refugia en la bebida. Adolph Zuckor aprovecha que expira su contrato con la Keystone para llevárselo a la Famous Player-basky, bajo la promesa de otorgarle el control absoluto sobre sus films y de la creación de una empresa productora específica para él, la Comique Film bajo la supervisión de Joseph M. Schenck. Arbuckle acepta la oferta de Zuckor y se compromete con él sin reparar en que la oferta es bastante inferior a su cotización real.

Lejos de significar un ruptura con su obra anterior, Fatty reivindica en *The Butcher Boy,* primer film con sus nuevos mentores, su estilo de siempre. La película supone una revitalización del *slapstick* con todas sus consecuencias y, tanto estética como estructuralmente, la obra obedece a la fórmula trazada por Sennett estos últimos años. Esto es, personajes sencillos cuya rivalidad queda establecida ante la presencia de un atractiva señorita que es pretendida por todos. De ese modo, la trama progresa plena de escenas de humor grueso en el que abundan golpes, caídas, lanzamientos de objetos, travestimiento de Fatty, a la vez que disfrutamos con los insuperables momentos

cómicos protagonizados por el perro Luke. Es la lógica del *slapstick*, en la que se concatenan una serie de líos progresivos hasta terminar en una batalla campal, tras la cual y, como de costumbre, el protagonista, Fatty, se queda con la chica.

Además de los actores habituales de la factoría, con Al St. John tan divertido como siempre, hay que destacar el debut en pantalla de Buster Keaton, un joven cómico cuyas frías maneras contrastan eficazmente con el fogoso estilo de Arbuckle.

Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América

D: Gérard Bourgeois. **G:** Charles Jean Drossner, Juan Palau Vera, basado en acontecimientos históricos. **F:** Eduard Renault, Ramón de Baños, José María Maristany. **D.A.:** Salvador Alarma. **Maquetas:** R. Borell. **Asesor artístico:** Adrián Gual. **M:** José Padilla. **P:** Charles Jean Drossner para Films Cinematographiques (París) / José Carreras para Argos Films (Barcelona). **E:** 17 de mayo de 1917. **Dur:** 76 min. **País:** Francia, España. **I:** Georges Wague (Cristóbal Colón), Léontine Massart (Isabel la Católica), Nadette Darson (Felipa), señora Lauriane (Beatriz Enríquez), Garat (Bartolomé Colón), Donelly (el padre Juan Pérez), Marcel Verdier (Fernando el Católico), Francisco Tressols (ministro Fonseca), Bader (don Diego Méndez), Enrique López (don Juan de Soria).

Prólogo. *La aurora de la obra sublime.* Ya desde muy joven, el genovés Cristóbal Colón se siente atraído por el mar. En Lisboa trabaja junto a su hermano Bartolomé. Se casa y tiene un hijo pero enviuda poco después. Con su pequeño hijo y sus proyectos para descubrir nuevas tierras, Cristóbal llega al Monasterio de la Rábida.

1. *La inspiración de una reina.* Aunque la reina Isabel la Católica se muestra partidaria de apoyar la aventura de Colón, los sabios salmantinos la desaconsejan. Finalmente, un guardián de la reina conduce al marino a la Corte, donde se le anuncia el apoyo a su empresa. Con tres carabelas, Colón parte hacia las Indias el 3 de agosto de 1492.

2. *Hacia lo desconocido.* Habiéndose detenido en Canarias para reparar la Pinta, los expedicionarios parten hacia su incierto destino. Durante el viaje, la inquietud se apodera de los marineros. Colón consigue templar sus ánimos y el 12 de octubre, visiblemente extenuados, avistan la ansiada costa.

3. *La obra brilla inmortal.* Luego de descubrir nuevas tie-



rras e islas, el genovés parte hacia España, dejando allí un destacamento. Colón es recibido por los monarcas a los que refiere sus aventuras y obsequia con presentes del nuevo mundo.

4. *El apogeo de la gloria.* Al llegar con su segunda expedición, Colón encuentra muertos a la guarnición que había dejado en tierra. En represalia, los indios son brutalmente aniquilados. Haciendo responsable de ello a Pedro Margarit, el descubridor lo envía de vuelta a España.

5. *La triste recompensa.* Los enemigos del descubridor, esgrimiendo calumnias contra su persona, hacen que los reyes ordenen prender a Colón para verificar los cargos. El genovés escribe una carta a la reina Isabel y ésta, reconociendo su inocencia, ordena su liberación. Su regreso a España, tras nuevos viajes, coincide con la muerte de la reina. La vida del marino también va llegando a su final.

Luego de un acuerdo de coproducción con la empresa catalana Argos Films, el empresario francés Charles Jean Drossner logra finalmente su propósito de trasladar a la pantalla la vida de Cristóbal Colón. Desde el primer momento el proyecto es diseñado como una superproducción y en él no van a escatimarse gastos. Su realización es encargada a Gérard Bourgeois, un hombre procedente del teatro y autor de films como *Las víctimas del alcohol,* en su versión de 1911 y seriales como *Nick Carter contra Nick Winter* (1911).

El gobierno español ve el proyecto con muy buenos ojos y colabora poniendo a disposición de los promotores auténticos objetos de época -mobiliario, armas y trajes- que se encuentran esparcidos por distintos Museos Históricos de la península. Todo se realiza con gran minuciosidad tratando de lograr la mayor autenticidad posible, desde la construcción de las tres carabelas utilizando cascos de naves antiguas, hasta el empleo de una numerosa figuración. Con

todo, el costo total del film se eleva hasta el millón de pesetas, una cantidad enormente alta para la época.

Pero en su afán de rentabilidad, la superproducción huye de cualquier elemento sorpresa y el film se concibe según los cánones más tradicionales. En esa línea se encuentran tanto la insípida revisión histórica que lleva a cabo el pedagogo Joan Palau i Vera, como la puesta en escena que imprime Bourgeois, la cual, excesivamente influenciada por el *Film d'Art*, resulta algo vetusta. Pese a todo, el film es pródigo en secuencias espectaculares como el desembarco en América, los combates de los españoles con los indígenas o el recibimiento en la Corte del marino genovés tras su primer regreso a España. Además, los bellos exteriores filmados en Barcelona, la sierra de Collserola, la playa de Somorrostro en Vizcaya, la playa del Rey y los palacios granadinos de La Alhambra y el Generalife, contribuyen a autentificar el gran espectáculo. Durante el rodaje, las embarcaciones -que han sido confeccionadas con una quilla demasiado corta- se balancean en exceso lo que provoca numerosos episodios de mareo entre los actores y miembros del equipo técnico.

Estrenada en el Salón Cataluña de Barcelona el 17 de mayo de 1917, el film no va a lograr el éxito esperado, pese al apoyo que la prensa especializada le dedica.

The Inmigrant

Charlot de viaje / El emigrante / Charlot, emigrante / Charlot en los EEUU

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh. **Mon:** Charles Chaplin. **P:** Charles Chaplin para Lone Star-Mutual. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 17de junio de 1917. **Dur:** 584 metros. (30 min.). **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (el emigrante), Edna Purviance (la joven emigrante), Eric Campbell (el camarero), Albert Austin (el emigrante ruso / comensal), Kitty Bradbury (la madre de Edna), Stanley Sanford (el jefe de los tahúres), Frank J. Coleman (oficial del barco / el propietario del restaurante), Henry Bergman (dama gorda del barco / el artista en el restaurante), John Rand (un emigrante / un cliente insolvente), James T. Kelly (un emigrante / el cliente de la moneda falsa).

En la cubierta de un barco rumbo a Nueva York, se apilan un gran número de inmigrantes. El vaivén del barco provoca el



mareo de los pasajeros, gentes humildes, cuyo viaje a la búsqueda de mejor suerte está resultando accidentado. Encaramado a la barandilla de la embarcación, Charlot parece aliviar sus ganas de vomitar, pero en realidad sólo ejecuta el arte de la pesca. Durante la cena, los platos guiados por el balanceo del barco van de un lado a otro de la mesa. Charlot ve entrar a Edna en el comedor y, prendado de su belleza, le cede su asiento. El vagabundo participa luego en una partida en cubierta y la suerte le sonríe. Sin resignarse a su ventura, el tahúr se pasea sin dinero por la cubierta. Al ver a la madre de Edna dormida, el desaprensivo le roba su dinero y vuelve al juego. Pero Charlot gana otra vez y, ante la falta de conformidad del tahúr, se ayuda de una pistola para conservar lo que es suyo. En cubierta, el inmigrante encuentra a Edna con su madre enferma. La muchacha le cuenta lo sucedido y Charlot, para aliviar los llantos de Edna, le da el dinero que ha ganado. A su llegada a la tierra de la Libertad, los inmigrantes son tratados como animales.

Tiempo después, Charlot vaga por las calles hambriento y sin blanca. Se encuentra una moneda en el suelo y entra a un restaurante. Pide un plato de alubias a un antipático camarero. Allí encuentra a Edna, ahora huérfana, y la invita a comer con él. Después de ver como apalean a un cliente al que faltaban diez centavos para abonar la cuenta, Charlot se apercibe de que ha

perdido el dinero. Consigue otra moneda, que se le ha caído al camarero pero (¡oh, desgracia!, resulta ser falsa). La llegada de un pintor interesado en que la pareja pose para él, soluciona la situación. En un mal medido alarde de educación, Charlot hace desistir al artista de su intención de pagar la cuenta. Finalmente logra hacerlo con la propina que ha dejado el artista. Charlot pide al pintor dos dólares de adelanto por su nuevo trabajo y, bajo una intensa lluvia, lleva a Edna ante un juez de paz para contraer matrimonio.

1 ras *Charlot en el balneario (The Cure,* 1917), Chaplin comienza a rodar su undécimo film para la Mutual. Como de costumbre, el cómico trabaja sin argumento y no para de improvisar. Así, mientras filma una escena de celos en un restaurante, Chaplin imagina la odisea de unos emigrantes en un barco e inmediatamente incorpora la idea como primera parte del film. El resultado final va a ser *The Inmigrant,* una obra con tintes documentales y autobiográficos donde Chaplin despliega su inmensa ironía para hacer trizas la imagen convencional de América como país de libertades y esperanzas. La vida de los emigrantes es mostrada en toda su crudeza, sin omitir su precaria situación en el barco, o la rudeza con la que los desgraciados son tratados a su llegada al puerto de Nueva York, donde hombres y mujeres son arrinconados con una soga como si de ganado se tratase. La dura realidad aplasta las ilusiones forjadas en sus más bellos sueños, que quedan rotos cuando comprueban que allí tampoco va a haber sitio para ellos. La crítica social del film es tanto más eficaz al evitar Chaplin el exceso de sentimentalismo y ensamblar la historia, con una precisión exquisita, dotándola de momentos cómicos excelentes.

Llama la atención los escasos medios que Chaplin necesita para la confección del film. Sólo cuatro decorados, y de éstos dos principales -la cubierta del barco y el interior del restaurante- bastan al cómico para narrar su elaborada historia, lo que ilustra su inmenso talento como realizador. Su perfeccionismo le lleva, sin embargo, a realizar docenas de ensayos, repitiendo las escenas una y otra vez. Ya en el montaje, el propio Chaplin selecciona, de entre los más de 10.000 metros de película rodados por Totheroth, aquellos que le parecen más convenientes.

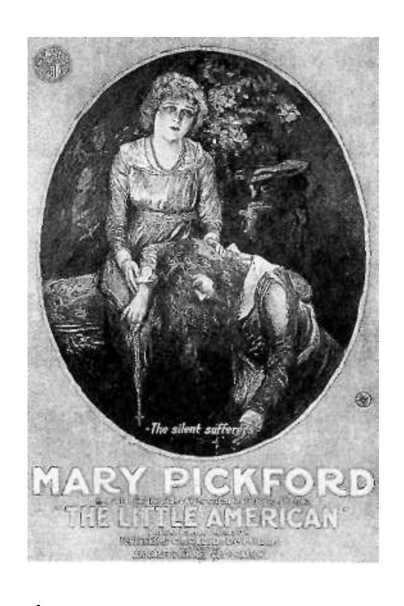
Su estreno tiene lugar en el 17 de junio de 1917. Aunque el enfoque del film no deja de escocer a muchos norteamericanos de bien, la película supone un nuevo éxito que añadir a la ya larga lista del genial Chaplin.

The Little American

La pequeña heroína

D: Cecil B. De Mille. **G:** Cecil B. De Mille, Jeanie Macpherson. **F:** Alvin Wyckoff. **Mon:** Cecil B. De Mille. **D.A.:** Wilfred Buckland. **Consejero técnico:** Ian Hay Beith. **Ay. D:** Cullen Tate. **P:** Cecil B. De Mille para Mary Pickford Film Corporation. **Dis:** Artcraft Pictures Corporation. **E:** 12 de julio de 1917. **Dur:** 6 rollos (80 min.). **País:** EEUU.

I: Mary Pickford (Angela Moore), Jack Holt (Karl Von Austreim), Raymont Hatton (conde Jules de Destin), Hobart Bosworth (coronel alemán), Walter Long (capitán alemán), James Neil (senador John Moore), Ben Alexander (Bobby Moore), Guy Oliver (Frederick Von Austreim), Edythe Chapman (su esposa americana), Lilliam Leighton (tía abuela de Angela).



Ante el estallido de la Gran Guerra en Europa, Karl Von Austreim, un germano-americano que reside en los Estados Unidos, es reclamado desde Alemania para integrarse a su correspondiente regimiento. La decisión de Von Austreim de acudir a la llamada de su patria provoca la ruptura de relaciones con su novia, Angela Moore. Del mismo modo, el conde franco-americano Jules de Destin que trabaja en la embajada de su país en los EEUU, es reclamado desde Francia. Al igual que Karl, Jules también se encuentra enamorado de Ángela pero el deber le obliga a partir hacia su país. Angela por su parte, al recibir la llamada de su tía moribunda, se ve forzada a marchar a Francia para atenderla. Durante el trayecto, el barco en el que viaja la muchacha, el *Ventanía*, es torpedeado y hundido por un submarino alemán. Se viven escenas de pánico entre los pasajeros y muchos perecen; pero afortunadamente Ángela logra ser rescatada.

La muchacha consigue llegar a Francia. Allí descubre que, en ese tiempo, su tía ha muerto y el castillo de la familia ha sido transformado en un hospital. Por su nacionalidad neutral, Ángela

no toma inicialmente partido por ningún bando pero paulatinamente comienza a sentir simpatía por los franceses, hasta el punto de comprometerse con ellos e informarles de los movimientos de tropas alemanas. Mientras, los teutones siguen ganando posiciones en territorio francés. Un día, Angela es asaltada y casi violada en la oscuridad por un hombre al que logra reconocer como Karl, sin duda transformado por la guerra. Angela acaba perdonándole, pero al ser descubierta mandando mensajes secretos al conde francés de Destin, es detenida. En el consejo de guerra, un coronel alemán le condena a muerte bajo la acusación de espionaje. Pero en el último momento, Karl sale en su defensa, reniega de su patria y del Kaiser, por lo que es condenado igualmente y situado junto a ella ante el pelotón de fusilamiento. En ese momento, un oportuno ataque francés salva a ambos de la ejecución. Los dos escapan a una iglesia pero como consecuencia del tiroteo, Karl queda muerto al pie de una imagen de Jesucristo. Acabada la contienda, el conde de Destin y Ángela vuelven juntos a América.

(Existe un final alternativo en el cual Karl no muere en la Iglesia, quedando sólo malherido. En recompensa a la valentía de Angela, el conde de Destin otorga a Karl, ya recuperado, la libertad, y les garantiza a ambos un pasaje a América.)

El cine norteamericano se ha mostrado, en general, contrario a la intervención armada, ofreciéndonos alegatos pacifistas que tienen su culminación en dos films del pasado año, *War Brides* de Herbert Brenon y *Civilization* de Thomas H. Ince. Pero sucesos como el del 7 de mayo de 1915 en que el buque estadounidense *Lusitania* es hundido por un submarino alemán, van alejando paulatinamente a la opinión pública del neutralismo. De ese modo surgen films probelicistas como *The Battle Cry of Peace* (1915) de J. Stuart Blackton, filmado con el apoyo del expresidente Theodore Roosevelt. Los *halcones* encuentran otro aliado en Cecil B. DeMille, que se dispone a rodar *The Little American.* Se trata de una película de exaltación patriótica ambientada en la Gran Guerra que recoge entre otros momentos históricos, el hundimiento del *Lusitania y* que cuenta con la estrella del momento, la novia de América, Mary Pickford.

La relación de amistad entre DeMille y Pickford se remonta a bastantes años atrás cuando ambos compartían la escena como integrantes de la compañía teatral de David Belasco. Pero los roces surgidos en su reciente colaboración conjunta *Alma de las cumbres (Romance of the*

Redwoods, 1917), ha provocado un notorio distanciamiento entre ellos.

La película se rueda en el estudio Lasky de Hollywood y de nuevo, las tensiones entre estrella y realizador son más frecuentes de lo deseado. Pese a todo, DeMille sabe extraer todo lo bueno que la Pickford lleva dentro, confirmándose como el gran director de actrices que es.

La protagonista, interpretada por la actriz que mejor puede representar el limpio espíritu americano de pureza y libertad, se llama simbólicamente Angela y es puesta a merced de un licencioso bárbaro, algo que ningún americano bien nacido debería tolerar. Más novia de América que nunca, la Pickford acierta finalmente a derrotar a los crueles teutones con su mejor arma, los buenos sentimientos. Ella es así...

Perdidos en el reparto figuran un buen número de actores aún desconocidos pero llamados a escribir grandes momentos del celuloide en el futuro. De ese modo encontramos a Ramon Novarro, Wallace Beery, Sam Wood, Gordon Griffith, Norman Kerry o la mismísima Colleen Moore.

Thomas Graal Bästa Film

El mejor film de Thomas Graal

D: Mauritz Stiller. **G:** Harald B. Harald (Gustaf Molander), Mauritz Stiller. **F:** Henrik Jaenzon. **D.A.:** Axel Esbensen. **P:** Svenska Biografteatern. **E:** 13 de agosto de 1917. **Dur:** 1.823 metros. **País:** Suecia.

I: Víctor Sjöström (Thomas Graal), Karin Molander (Bessie Douglas), Albín Lavén (el terrateniente Alexander Douglas), Jenny Tschernichin-Larsson (Clotilde Douglas), Axel Nilsson (Johan, el criado), Adolf Blomstedt (Beyron, coodinador general), William Larsson (Masey, el director), Gucken Cederborg (cocinero), Thyra Leijman-Uppström (conserje), Emma Dietrichs (empleada de la tienda).

Una productora cinematográfica ha encargado el guión para su siguiente película al joven escritor Thomas Graal. Pero la inspiración que necesita Thomas para confeccionar su trabajo no acaba de llegar y el director de la productora, y a la vez prestigioso realizador, comienza a perder la paciencia.

Casualmente, Thomas descubre un día a Bessie, una muchacha cuya belleza le llama la atención y a la que insiste en contratar como dactilógrafa. Thomas se siente cada vez más atraído por la muchacha hasta el punto de que un día, no pudien-



do reprimir sus deseos, intenta besarla. Bessie no corresponde al impulso del guionista y despegándose de entre sus brazos, desaparece de allí, abandonando su trabajo.

El incidente provoca un discurrir de interrogantes por la mente de Thomas que él mismo intenta resolver con su encendida imaginación. El joven guionista aprovecha su fluidez mental para perfilar su encargo y bajo el título de *La joven aventurera,* refiere lo que él cree debe de ser la verdadera y difícil vida de Bessie. De ese modo surge la dramática existencia de una muchacha enfrentada a una vida de pobreza y que debe soportar la violencia de su padre alcohólico.

Nada más lejos de la realidad, ya que la Bessie real es hija de un multimillonario, el todopoderoso Alexander Douglas, la cual, deseosa de emanciparse, está decida a abandonar el hogar paterno. Por contra, el señor Douglas no está dispuesto a tolerar las veleidades de su hija y se lanza en su persecución. En su huida, la muchacha descubre a un hombre que se dispone a agredir a una mujer. Ni corta ni perezosa, Bessie se arma de una fusta y golpea al desaprensivo con firmeza hasta darse cuenta que ha interrumpido el rodaje de la escena de una película. Allí se encuentra Thomas, quien se muestra muy feliz por el reencuentro y pide disculpas a Bessie por su conducta anterior. Una vez aclarados los malentendidos, Thomas no está dispuesto a dejar escapar de nuevo a la mujer que ama y ofrece a Bessie el papel protagonista de su próxima película.

Tras *Karlen och journalisttik (Amor y periodismo,* 1916), su primer film de envergadura, y de haber realizado una obra tan interesante como *Vingarne (Las alas,* 1916), Mauritz Stiller decide regresar a la comedia, género donde se encuentra como pez en el agua, fundamentalmente porque con su chispa y finura especial, resulta uno de los cineastas llamados a conformarla.

Thomas Graal Bästa Film es una película satírico-romántica,

amena y desenfadada, donde la perfecta confluencia de una serie de elementos va a determinar su brillante acabado. Se trata de un perfecto ejercicio de *cine dentro del cine* en el que llama la atención la magnífica exhibición visual llevada a cabo por Stiller, así como la muy lograda labor interpretativa de la pareja protagonista. Ellos son el popular actor-director Victor Sjöström, que recrea un Thomas Graal estúpido y divertido al mismo tiempo; mientras, la deliciosa Karin Molander, bordando su papel, se confirma como una de las máximas estrellas del cine sueco.

El guión lo firma Gustaf Molander, un joven actor del Real Teatro Dramático sin apenas experiencia cinematográfica, hijo del famoso dramaturgo Harald Molander y esposo de Karin en la vida real. La rebuscada comicidad de Molander entronca a la perfección con la sutileza estilística y la carga irónica de Stiller, lo que constituye la gran baza del film. Sirva como ejemplo la escena donde la protagonista describe su situación familiar a través de los rótulos, que es contrastada con la realidad reflejada por las imágenes de la pantalla. De la fotografía se encarga Henrik Jaenzon, quien filma todas las escenas a plena luz del día, siendo el posterior tintado el que ayuda a diferenciar entre el día y la noche, exteriores e interiores.

Pese a las expectativas levantadas, el film constituye un fracaso en taquilla, revés que también sufrirá su agradable secuela *El mejor hijo de Tomas Gral (Thomas Graals bästa barn* 1918), rodada al año siguiente. Esto no logrará impedir el que ambos films resulten determinantes en el desarrollo de la comedia stilleriana. En 1922, Molander dirigirá, en colaboración con Einar Axelsson, la continuación de las aventuras de Graal con *Thomas Graalls Myndling (El pupilo de Thomas Graal).*

Straight Shooting / The Cattle War / Joan of the Cattle Country

A prueba de balas

D: Jack (John) Ford. **G:** George Hively. **F:** George Scott, Ben F. Reynolds. **P:** Universal Film Mfg. Company; Butterfly Picture. **Dis:** Universal Film Mfg. Company. **E:** 27 de agosto de 1917. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.

I: Harry Carey (Cheyenne Harry), Duke R. Lee (Thunder Flint), George Berrell (Sweetwater Sims),

Molly Malone (Joan Sims), Ted Brooks (Tom Sims), Hoot Gibson (Danny Morgan), Milt Brown (Black-Eyed Pete), Vester Pegg (Placer Fremont).

El ranchero Thunder Flint está decidido a zanjar de una vez por todas las interminables disputas que les enfrentan a los campesinos en los nuevos territorios del Oeste y planea expulsarlos cortándoles el suministro de agua. Para intimidar al granjero Sims y forzar su desaloje, Flint envía a Danny Morgan, pero el muchacho se muestra incapaz de cumplir con su cometido, enamorado como está de Joan, la hija del granjero. No deseando sufrir nuevos contratiempos, Flint toma la decisión de contratar a profesionales y manda el asesino a sueldo, Cheyenne Harry y a su amigo Placer Fremont, con idéntica misión. En una emboscada, Fremont da muerte a Tom Sims. Pero la posterior visión de Sims, Joan y Danny llorando ante la tumba de Tom provocan, sin embargo, tal convulsión en Harry, que éste decide desentenderse de su trato con Flint y brinda a los granjeros todo el apoyo que pueda prestarles.

Fuertemente atraído por Joan, la percepción de Harry no es ahora la misma y los métodos utilizados de los rancheros le resultan despreciables. Flint se entera del cambio de actitud de Harry y ordena a Fremont a acabar con él. Pero Danny, que ha sorprendido una conversación a ese respecto, alcanza a prevenir a Harry quien luego acaba con Fremont en un duelo en la calle.

Joan colabora activamente reclutando a los granjeros para defender la granja de su padre ante las hostilidades que se avecinan. Éstas comienzan cuando los ganaderos atacan la granja de Sims y logran ponerle cerco. Harry acude al auxilio de los sitiados acompañado por su amigo Black-Eyed Pete y el resto de su antiguo grupo de bandoleros mejicanos. La batalla es dura pero finalmente Harry y sus compañeros consiguen derrotar a los atacantes. Profundamente agradecido, Sims le ofrece a Harry ocupar el lugar dejado por Tom en la granja. El pistolero duda, pero conocedor de los sentimientos de Danny hacia Joan, decide marcharse. La muchacha, que es a Harry a quien ama, rechaza cortésmente las proposiciones de Danny. Harry vuelve y encuentra a Joan contemplando una puesta de sol. En el bosque, los dos enamorados se funden en un beso.

Considerando a los westerns un género ínfimo, los realizadores de plantilla de la Universal se niegan a participar en su dirección. Ante esa disyuntiva, la productora acepta las sugerencias de la estrella del géne-

ro, Francis Ford, de contratar a su hermano menor Jack -más tarde conocido como John- para realizar las películas del Oeste de la compañía. El debut del joven Ford tiene lugar con *The Tornado* (1917) y poco después, junto a Harry Carey, crea *Cheyenne Harry*, un personaje un tanto atípico que inicia su andadura con *El amigo Cayena (Cactus my Pal,* 1917) y *El bravo Cayena (The Soul Herder,* 1917), y cuya tercera entrega recibe finalmente el título de *Straight Shooting.*



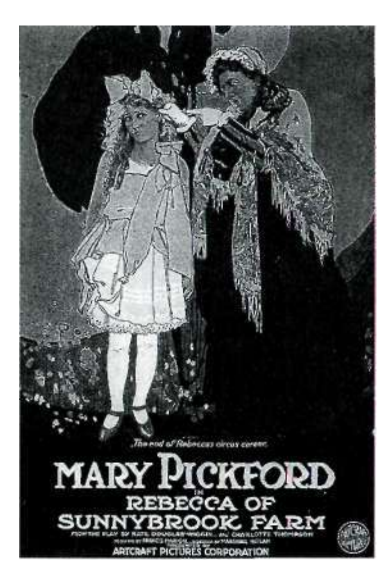
Con la simplicidad como bandera, el realizador configura las bases del clasicismo americano. Los grandiosos exteriores magníficamente filmados, la cuidada composición de cada plano y la habilidad en el manejo de la acción, hacen de los elementos plásticos auténticos protagonistas del film. Ford no descuida los aspectos humanos, dotando de integridad al héroe marginal y mostrándonos las costumbres familiares y los rituales sociales de los pobladores del viejo Oeste; sus bailes, desfiles o funerales. En la poética de Ford, el hombre y su entorno, resultan indisolubles. De ese modo, el joven realizador logra hacer de un drama un tanto convencional, un film espléndido donde encuentran cabida desde el sentido del humor hasta momentos de acción violenta.

Planteada inicialmente como un film de dos rollos de duración, los directivos reconsideran su primera intención de recortarla ante la alta calidad del material grabado. Por ese motivo, el film es estrenado en su versión de cinco rollos con lo cual Ford ve completado su primer largometraje.

La fructífera colaboración entre Ford y Carey se prolongará durante 25 films y tendrá punto final con *Caminos de desesperación (Desperate Trails,* 1921). *Straight Shooting* será reestrenada por la Universal en 1925 con el mismo título. Tanto en su estilo como en ciertos elementos temáticos, la película anuncia ya a la que para muchos críticos será la obra maestra de Ford *Centauros del desierto (The Searchers,* 1956).

Rebecca of Sunnybrook Farm

Rebeca la de la granja del sol



D: Marshall Neilan. **G:** Frances Marion, basado en la novela *Rebecca of Sunnybrook Farm* de Kate Douglas Wigging (1903), y en la obra teatral homónima de Kate Douglas Wigging y Charlotte Thompson (1910). **F:** Walter Stradling. **R:** Frances Marion. **Ay. D:** Dudley Blanchard. **P:** Mary Pickford Film Corporation. **Dis:** Artcraft Pictures Corporation. **E:** 22 de septiembre de 1917. **Dur:** 6 rollos. (66 min. aprox.). **País:** EEUU.

I: Mary Pickford (Rebecca Randall), Eugene O'Brien (Adam Ladd), Helen Jerome Eddy (Hannah Randall), Charles Ogle (señor Cobb), Marjorie Daw (Emma Jane Perkins), Mayme Kelso (Jane Sawyer), Jane Wolff (señora Randall), Josephine Crowell (Miranda Sawyer), Jack McDonald (reverendo Jonathan Smellie), Violet Wilkey (Minnie Smellie).

Rebecca Randall vive en una granja con su madre y sus seis hermanos, pero la señora Randall apenas puede sacar tiempo para criarles a todos. Pretendiendo aliviar la situación de la familia, Emma Jane Perkins y Miranda Sawyer, las severas tías solteronas de Rebecca, deciden llevarse a la niña a vivir con ellas a Nueva Inglaterra. Mientras Rebecca intenta adaptarse a su nuevo hogar, sus travesuras se suceden. Así, la niña salta de estera en estera para conservar los suelos limpios, promociona una obra circense callejera junto a su pandilla, o se dedica a la venta de un jabón para conseguir dinero con el que comprar un regalo a una familia pobre. Las cosas tampoco marchan mejor en el colegio, donde Rebecca tiene un enfrentamiento con su compañera Minnie Smellie, la hija del predicador quien, aunque presentada como un ejemplo a seguir, es, en realidad, una niña redicha de dos caras.

Tales acontecimientos colman la paciencia de las tías, cuyo conservadurismo choca además con el espíritu libre de

Rebecca. Las tías desaprueban la amistad de su sobrina con la señora Simpson, una mujer que vive con su esposo sin estar casada. Sacando a relucir su fuerte carácter, Rebecca defiende lo que considera justo frente a la hipócrita comunidad, que ve con malos ojos a la señora Simpson. En ayuda de Rebecca sale el apuesto joven Adam Ladd, quien entrega a la muchacha el anillo de su madre muerta para que la señora Simpson pueda lucirlo y acallar los cotilleos. Pero las tías, considerando que Rebecca está madurando en una atmósfera plena de indisciplina, resuelven enviarla a estudiar a un colegio extranjero.

Varios años después, Rebecca ha terminado sus estudios y regresa convertida en una joven dama que conquista el corazón del apuesto Adam Ladd. La felicidad de Rebecca se nubla cuando su tía Miranda fallece y todo su mundo parece venírsele abajo. Además, la venta de la granja al ferrocarril puede dar con los hermanos de Rebecca en la calle. Pero al paso de los meses, la claridad vuelve a su vida cuando es levantada la hipoteca de su casa y se entera que sus hermanos están bien cuidados. Entonces, Rebecca se casa con Adam.

En el plano profesional, éste ha sido sin duda el gran año de Mary Pickford desde que en 1913 comenzara su colaboración con Adolph Zukor, responsable máximo de la la Famous Players Company. Pese a los recientes éxitos de *Alma de las cumbres (Romance of the Redwoods,* 1917) y *The Little American,* que Pickford ha rodado bajo la batuta del prestigioso Cecil B. DeMille, la tirantez que ha presidido la relación entre ambos hace que, al finalizar ésta, los dos se sientan aliviados. En este momento, a sus 25 años, el caché de la actriz asciende a 350.000 dólares por película.

La imagen infantil con la que el público asocia a Pickford junto a la confesada debilidad de la actriz por ese tipo de papeles, hacen de *Rebecca,* un popular personaje literario y teatral creado por Kate Douglas Wigging, su vehículo ideal. La guionista preferida de Pickford, Frances Marion, acierta a combinar perfectamente momentos de humor irresistible con otros muy tensos, con lo que el cambio de tono de comedia a drama hacia la mitad del film resulta tan inesperado como eficaz. Con este patrón a la medida, la Pickford no defrauda y vuelve a poner en pantalla todo su talento innato para hacernos reír y llorar.

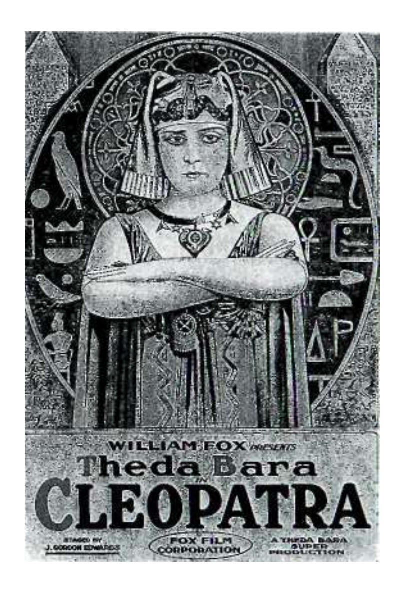
Encargado de la realización, Marshall Neilan trata cada escena con mano de artesano, logrando confeccionar un film entretenido en todo momento, sin espacios muertos y demostrando

conocer el gusto del gran público al que va dirigido. No podemos olvidar los efectos de la tormenta, tan impactantes y realistas. Cabe referir, a modo de curiosidad, el debut cinematográfico de la joven actriz, ZaSu Pitts en un pequeño papel. La joven, residente en la ciudad de rodaje, ha sido descubierta y contratada por la propia Pickford.

Tras su estreno en el Strand Theatre de Nueva York, la crítica y el público se muestran encantados con la actuación de la estrella. El film será reestrenado en junio de 1920. Alfred Santell dirigirá un remake en 1932 y, seis años más tarde, la Twentieth Century-Fox encargará a Alian Dwan una nueva versión para lucimiento de Shirley Temple.

Cleopatra

Cleopatra



D: J. Gordon Edwards. **G:** Adrian Johnson, basado en las obras *Anthony and Cleopatra* (1606) y *Julius Caesar* (1599) de William Shakespeare, *Cléopâtre* de Victorien Sardou y Émile Moreau (1890) y otros trabajos históricos. **F:** Rial Schellinger, John W. Boyle, George Schneiderman. **Mon:** Edward M. McDermott. **P:** William Fox para Fox Film Corporation. **Dis:** Fox Film Corporation; Fox Standard Picture. **E:** 14 de octubre de 1917. **Dur:** 11 rollos. **País:** EEUU.

I: Theda Bara (Cleopatra), Fritz Leiber (César), Thurston Hall (Antonio), Albert Roscoe (Faraón), Herschel Mayall (Ventidius), Dorothy Drake (Charmian), Dell Duncan (Iras), Henri de Vries (Octavio César), Art Acord (Kephren), Hector V. Sarno (mensajero).

En el año 47 A.C., Julio César llega a Egipto al mando de su ejército conquistador. En aquellas tierras, el general es seducido por la belleza y el misterio de Cleopatra, la hija del faraón, cayendo locamente enamorado de ella. Cleopatra, que es también pretendida por un egipcio influyente, se siente más atraída por el poder de César

pero las obligaciones políticas de éste le obligan a regresar a Roma. Su victoria sobre Pompeyo le ha convertido en el cónsul único y va a ser proclamado emperador del mundo civilizado. Sin embargo, algunos patricios, entre ellos Bruto, su propio ahijado, ven en el gobierno de César una forma de dictadura y se conjuran contra él dándole muerte a puñaladas. Los traidores son castigados por Marco Antonio, uno de los más destacados oficiales de César. Asociado con Octavio y Lépido, Antonio forma con ellos otro triunvirato y obtiene el gobierno de Oriente. Marco Antonio se traslada a Egipto para asegurarse que Cleopatra está dispuesta a acatar la voluntad de Roma.

Una vez allí, Marco Antonio es seducido por Cleopatra. El encuentro entre ambos engendra una mutua atracción súbita e irresistible de la que surgirán jornadas inolvidables. Los sacerdotes egipcios, molestos con Antonio, preparan un complot contra él, que es desbaratado por la esclava Charmián. En Roma también molesta la actitud de Antonio y su indiferencia hacia la capital. Para acallar las críticas, Antonio se ve obligado a volver a Roma donde le han preparado una boda de interés político con Octavia, hermana de Octavio, para reforzar el triunvirato. Tras la partida de Antonio, Cleopatra le espera aburrida.

Atendiendo a los deseos de su hermana, Octavio declara la guerra a Egipto. Cuando Antonio descubre que Cleopatra todavía le ama, une sus fuerzas con las de ella, pero es derrotado por las tropas de Octavio en la batalla naval de Actium. Desolado, Antonio se quita la vida. Considerando que ahora tampoco ella tiene motivos para vivir, Cleopatra decide seguir a su amado hasta el Más Allá, y deja que una serpiente venenosa le muerda en el pecho.

El mito de Cleopatra ya ha sido llevado al cine en 1912 bajo la dirección de Charles L. Gaskill para lucimiento de la actriz Helen Gardner, cuando William Fox decide realizar una superproducción sobre el histórico personaje con el concurso de su estrella Theda Bara.

Para esta nueva versión, el guionista Adrian Johnson conjuga ciertos aspectos históricos utilizados por William Shakespeare en sus obras *Antony and Cleopatra y Julias Caesar*, con otros de la obra *Cléopâtre* de Victorien Sardou y Émile Moreau, y datos procedentes de los escritos de Plutarco. Pero por encima de una fidelidad ciega a los clásicos, la Fox plantea un superespectáculo que permita el lucimiento de su diva Bara. Siempre con esa idea, la productora se apoya en obras de grandes pinto-

res para la puesta en escena, lo que no evita notorias libertades plásticas con respecto a la verdadera arquitectura del antiguo Egipto. Salvo esos pequeños detalles, los decorados en el desierto de California (Ventura County) resultan impresionantes, así como también las réplicas de la esfinge y las pirámides, la Roma de César, el foro, la barcaza de Cleopatra en el Nilo, o la batalla de Actium, recreada en la playa Balboa de California.

Los desplazamientos de masas rebosan colosalismo y, para su filmación, la Fox llega a emplear 30.000 extras, un número nunca antes alcanzado. Aunque el coste final de la producción se eleva a 500.000 dólares, el objetivo está cumplido y toda la ampulosidad del film repercute en su capacidad de impacto.

Entre tanto fasto sobresale Theda Bara, perfectamente maquillada y luciendo 50 ropas diferentes -a destacar el sugerente sostén en forma de serpiente-. Con Bara, Cleopatra resulta al mismo tiempo apasionada, ambiciosa, hermosa, trágica y feroz, un cóctel definitorio de su personalidad fílmica, la mujer vampírica.

Precedida por una gran campaña publicitaria que asegura que Bara es una reencarnación de Cleopatra, el film se estrena el 14 de octubre de 1917 en el Lyric Theatre de Nueva York, obteniendo un éxito apoteósico. Cecil B. DeMille, con Claudette Colbert en 1934, William Castle con Rhonda Fleming en 1953, y Joseph L. Mankiewicz con Elizabeth Taylor en 1963, retomarán el mito con desigual fortuna.

The Adventurer

El evadido / Charlot, presidiario / El aventurero / Charlot, ladrón elegante

D: Charles Chaplin. **G:** Charles Chaplin. **F:** William C. Foster, Roland H. Totheroh. **P:** Charles Chaplin para Lone Star-Mutual. **Dis:** Mutual Film Corporation. **E:** 23 de octubre de 1917. **Dur:** 2 rollos. 590 metros. **País:** EEUU.
I: Charles Chaplin (presidiario evadido), Edna Purviance (Edna), Eric Campbell (admirador de Edna), Albert Austin (mayordomo), Martha Gorden (madre de Edna), Totaichi Kono (chófer), Henry Bergman (padre de Edna / transeúnte que fuma en pipa), Frank J. Coleman (invitado al baile / guardián del presidio), James T. Kelly (el viejecito), May White (la señora robusta).

En la costa, un gran despliegue policial busca a Charlot, un presidiario que ha escapado de la penitenciaría. Vestido con



la ropa de reo, Charlot surge de entre la arena y al ser visto por los agentes se inicia una persecución a la carrera, ladera arriba y abajo. Finalmente, el fugado se hace con el rifle de un policía, pero tropieza con una roca de la playa y escapa adentrándose en el mar. El recluso llega a nado hasta la barca donde un bañista se dispone a realizar su chapuzón matinal y se queda con su bañador.

En una terraza de la costa, la bella Edna soporta la conversación de su pesado admirador, cuando oye los gritos de auxilio de su madre que ha caído al agua. La muchacha se lanza a salvarla, ante las reticencias de su cobarde admirador, que cae también al mar. Viéndoles a punto de ahogarse, Charlot les rescata a todos. Pero el resentido pretendiente, golpea a Charlie en la cabeza dejándole sin sentido. Será el chófer, a requerimiento de Edna, quien saque a Charlot del agua.

Al despertar, Charlie se encuentra vestido con un pijama a rayas y entre los barrotes de la cama y cree, por un momento, que ha vuelto a prisión. Con un esmoquin prestado, Charlot asiste a la fiesta que celebran los padres de la joven. La enemistad entre Charlot y el pretendiente aumenta a cada momento y se manifiesta con un reparto de patadas que ambos se lanzan discretamente. La fotografía de Charlot ha sido publicada en los periódicos y el pretendiente se lo notifica al padre de Edna, que es el juez Brown. Pero Charlot, que ha retocado la foto, evita así el ser reconocido. Dándose cuenta de la treta, el admirador llama por teléfono a la policía. Charlie baila con Edna y ambos suben a tomar un helado a la terraza. Pero una de las bolas, después de introducirse por los pantalones de Charlie, cae al piso de abajo, al escote de la madre de Edna que se retuerce de la impresión. Llega la policía y escapando por toda la casa, Charlot demuestra lo escurridizo que puede llegar a ser. Tras decirle a Edna que la ama, el presidiario sale corriendo perseguido por un policía.

Rodada tras la perfecta tragicomedia *Charlot, emigrante (The Inmigrant,* 1917), Charles Chaplin retoma con *The Adventurer* la fórmula cómica característica de la escuela de Mack Sennett. Es sin duda el mundo de la Keystone, en el que no faltan persecuciones policiales, patadas por doquier, ni un amplio repertorio de números acrobáticos, en lo que constituye una despiadada sátira de las costumbres sociales de la gente adinerada. Lejos de representar una regresión en la carrera del cómico, el film supone una interesante puesta al día de aquel humor a través de la visión del genio en el que ahora Chaplin se ha convertido.

El realizador elabora concienzudamente cada escena y estudia la distribución de los gags en aras a conseguir la mayor efectividad posible. Su minuciosidad se ve recompensada por la obtención de momentos irresistibles. Desde su antológica aparición en la playa debajo de la arena vestido de preso al inicio del film se suceden, una tras otra, excelentes situaciones cómicas. La escena de la puerta corredera durante la persecución a la que le somete la policía en casa de Edna, su despertar al día siguiente de haberse evadido que se encuentre durmiendo en una cama de barrotes y con un pijama a rayas creyendo haber regresado a prisión, o aquella en que, para no ser descubierto, retoca su foto del periódico haciendo que se parezca más a su rival que a él.

Resulta asimismo irresistible la escena en la que Charlot deja caer accidentalmente un bola de helado desde un balcón hasta la espalda de una dama rica, que comienza a gritar y a dar saltos. La perplejidad del vagabundo ante el hecho y la desagradable sensación de la señora, cada una por sí misma, desencadenan la risa del espectador. La crítica social que conlleva es aprovechada por Chaplin, buen conocedor del placer experimentado por el público al ver la riqueza y el lujo en dificultades. «Arrojar un helado por el cuello de un rico, es hacerle pasar lo que merece».

La última de las doce comedias que Chaplin va a realizar para la Mutual representa un nuevo gran éxito para el cómico quien, poco después firma un contrato con la First National por 1.200.000 dólares, el más caro de la historia del cine hasta ese momento. La película será también la última oportunidad de disfrutar con la presencia de Eric Campbell al lado de Chaplin. Un accidente automovilístico poco después de acabar el rodaje, acabará con la vida de este gran secundario.

The Silent Man

El hombre silencioso / Rio Jim, el silencioso

D: William S. Hart. **Supervisión:** Thomas H. Ince. **G:** Charles Kenyon, William S. Hart. **F:** Joseph (Joe) H. August. **Ay. D:** Lamben Hillyer.**P:** Thomas H. Ince para Thomas H. Ince Corporation. **Dis:** Artcraft Pictures Corporation. **E:** 26 de noviembre de 1917. **Dur:** 5 rollos. **País:** EEUU.
I: William S. Hart (Silent Budd Marr), Viola Vale (Betty Bryce), Robert McKim (Handsome Jack Pressley), Harold Goodwin (David Bryce), J.P. Lockney (Grubstake Higgins), George P. Nichols (Preaching Bill Hardy), Gretrude Claire (señora Hardy), Milton L. Ross (Ames Mitchell), Dorcas Matthews (Topaz).



Después de años de búsqueda estéril, Budd Mar ha conseguido encontrar una mina de oro y se dirige con grandes expectativas hacia el pueblo de Bakeoken. En la cantina conoce a Grubstake Higgins, un simpático extranjero, a quien refiere su suerte y a Jack Pressley, un rufián que trabaja para Ames Mitchell, presidente de la compañía minera y virtual dueño del pueblo. Éstos últimos urden un plan para arrebatar la mina a Marr. Para ello se valen de Topaz, la mujer de Pressley, que se presenta ante Budd como una subyugada campesina. La mujer logra que Budd se juegue su mina al póquer contra su marido a cambio de su libertad. Pero al darse cuenta de la treta, Budd da el juego por finalizado. En la gresca, Jack saca una pistola y dispara sobre él, hiriéndole en la cabeza.

Dos semanas después, Budd, ya curado, se apresura a ir a vigilar su propiedad. Allí encuentra a Ames con sus secuaces, que le muestra el registro de la tierra a su nombre. Budd enseña el suyo, pero se da cuenta de que le han engañado, y le han registrado una propiedad en otro lugar. Indignado, promete no olvidar la afrenta. Enmascarado, Budd asalta la diligencia en la que viajan Pressley, su nueva mujer

Betty, y el hermano de ésta. Budd coge el dinero y rapta a la chica para evitar que el malvado Pressley le haga daño, intentando hacerla ver qué clase de tipo es. Luego, deja a la muchacha en casa de su amigo, el predicador Bill Hardy y su esposa. La cabeza de Budd es puesta a precio; Hardy es acusado de encubridor y la iglesia que está construyendo es quemada. Intentando resarcir a sus amigos de los prejuicios que les ha ocasionado su relación con él, Budd se deja arrestar para que el hermano de Betty, al que ha herido accidentalmente, cobre la recompensa.

Durante el juicio, Higgins, que es en realidad un agente federal, desvela la verdad ante el tribuna] y Mitchell y Pressley son detenidos. Budd se casa con Betty. El sueño de ambos, hecho realidad.

Fiel a sus principios y en profundo desacuerdo con la manera en que Hollywood tiende a idealizar sus retratos del viejo Oeste, William S. Hart abandona la Triangle para seguir a su productor Thomas H. Ince a la Paramount Artcraft de Zukor. La mayor autonomía de que dispone en la nueva productora, permite a Hart colaborar junto a Charles Kenyon en la confección de un guión a su medida y asumir la realización de su nuevo *western* al lado de Lambert Hillyer.

La película, que comienza a rodarse bajo el título de *Desert Dust,* desarrolla una historia maniquea en la que Hart vuelve a desplegar su universo fílmico característico y donde de nuevo se evidencia un esfuerzo de verosimilitud plástica en la muy cuidadosa elección de decorados, vestuario y utillajes. Hart encarna con sobriedad un personaje sombrío y pesimista, que contrasta ampliamente con la superficialidad y el colorismo exhibido por su gran rival en la pantalla, Tom Mix, que este año ha disparado su popularidad tras su contrato con la Fox.

El personaje de Hart rebosa caballerosidad, integridad e ingenuidad a partes iguales y alienta sus actos un claro sentido de la justicia, independientemente de los dictados de la ley; aunque al final, y casi de manera milagrosa, ambos caminos acaben confluyendo. Las diversas líneas argumentales, abiertas a lo largo de la historia, son resueltas al tiempo con un juicio final, de manera un tanto improbable. Con ese forzado *happy end,* Hart nos impone su discurso moralizante, en donde el mal siempre termina pagando y el bien sale triunfante, trasluciendo sus semejanzas con los melodramas Victorianos. Pero son precisamente esos valores tradicionales unidos a otros de nuevo cuño -imperturbabilidad ante el peligro, un carácter sencillo y amor por la naturaleza-, las

claves con las que el hombre de los ojos claros está diseñando el patrón que ha de seguir el género en el futuro.

El film se estrena el 26 de noviembre de 1917 en el Rialto Theatre de Nueva York obteniendo una muy buena acogida.

Blue Jeans

D: John Hancock Collins. **G:** June Mathis, Charles A. Taylor, basado en la obra *Blue Jeans* de Joseph Arthur (1890). **F:** John Arnold, William H. Tuers. **P:** Metro Pictures Corporation. **Dis:** Metro Pictures Corporation. **E:** 10 de diciembre de 1917. **Dur:** 7 rollos. **País:** EEUU.
I: Viola Dana (June), Robert Walker (Perry Bascom), Sally Crute (Sue Eudaly), Clifford Bruce (Ben Boone), Henry Hallam (coronel Henry Clay Risener), Russell Simpson (Jacob Tutwiler), Margaret McWade (Cindy Tutwiler), Augustos Phillips (Jack Bascom).

Tras escaparse de una residencia para pobres, la bella huérfana June se encamina hacia Rising Sun, la pequeña ciudad donde viven sus abuelos. Éstos, Jacob y Cindy Tutwiler, acogen a June en su hogar pese a sus principios tradicionales. Pronto, la muchacha conoce a Perry Bascom, huérfano como ella,



que trabaja en el aserradero, estableciéndose entre los dos una bonita relación.

Hace algún tiempo, Perry contrajo matrimonio con Sue Endally, pero cuando más tarde descubrió que ella ya estaba casada, llegó al convencimiento de que su matrimonio carecía de validez. Ante ese pensamiento, Perry no duda en progresar su amistad con la joven June. Finalmente, Perry le pide a la chica que se case con él y ella acepta ilusionada. Pero cuando June explica sus intenciones a los abuelos, éstos, conocedores del matrimonio anterior de Perry, le obligan a desistir de tal propósito aunque sin explicarle la causa. June atribuye su actitud a que consideran a Perry su hermano perdido y por ello se resigna a su suerte.

Al ser rechazado, Perry cree a June conocedora de su relación con Sue y abandona la ciudad en busca de pruebas que demuestren la invalidez de su matrimonio. En ese tiempo, June se da cuenta que está embarazada, motivo por el que es expulsada de casa por sus abuelos. Al dar a luz, el cura se niega a bautizar a su bebé y todos en el pueblo le dan la espalda.

Tiempo después, Perry regresa a Rising Sun con las pruebas que necesita contra Sue, pero ésta se ha hecho amiga de Ben Boone, un político con pocos escrúpulos. Con ayuda de Boone, Sue planea asesinar a Perry para evitar ser desenmascarada. En el aserradero tiene lugar una violenta pelea durante la cual Sue golpea a Perry con un tablón dejándole inconsciente. Luego, atándole a un tronco, ponen en marcha la sierra eléctrica y le abandonan. June, que está cerca, oye su grito de auxilio y consigue rescatarle en el último momento. Cuando todo ha sido aclarado y los culpables son entregados a justicia, la joven pareja y su bebé pueden iniciar una feliz vida en familia.

Luego de sus comienzos con Edison, donde simultanea la interpretación con otros trabajos -recadista, director de reparto, dirección de escena, etc.-, John Collins centra finalmente su labor en la dirección. En 1915, realiza *The Stone Heart* y otorga el papel estelar a la principiante Viola Dana. Desde ese momento, realizador y actriz inician una relación profesional que más tarde se extiende al terreno personal y culmina con el matrimonio de ambos.

Para su nuevo film, Collins dirige su mirada hacia un retrato de la vida rural americana con *Blue Jeans,* una obra teatral de Joseph Arthur, muy popular a finales de siglo, pero que lleva ya algunos años sin representarse. A partir de hacerse públicas sus intenciones, los viejos actores que habían interpretado los pape-

les en la escena contactan con el realizador, tratando de ser elegidos para la versión cinematográfica. Pero Collins, que tiene decidido contar con su plantel habitual, los rechaza cortésmente.

Haciendo gala de una habilidad extraordinaria, el realizador combina en el film momentos cómicos y dramáticos con gran tino, y sabe elevar el tono narrativo con la eficaz inserción de primeros planos. Gracias a la construcción de unos imponentes decorados en exteriores que representan la pequeña ciudad de Rising Sun, la ambientación del film resulta excelente. Además, tanto la muy lograda fotografía de John Arnold como la cómica actuación de la encantadora Viola Dana, culminan la perfecta manufactura. Para que no falte de nada, el suspense final lo garantiza la famosa escena del héroe atado a un tronco mientras una sierra pasa a escasos centímetros de su cabeza, antes de ser salvado, *in extremis*, por su enamorada.

Salvo la aislada opinión de algún crítico puntilloso («el film contiene intertítulos impresos durante las pausas de acción que son ofensivos para nuestros ojos entrenados artísticamente, ya que interrumpen la acción en vez de ayudar a su progreso»), la película entusiasma al público. La productora queda igualmente encantada y se apresura a firmar un contrato a Collins y Dana. La pareja, sin embargo, sólo llegará a completar seis películas más, ya que el realizador fallece víctima de la famosa *gripe española* en octubre del año siguiente.

BIBLIOGRAFÍA

A) *Libros*

ABEL, Richard (1984), *French Cinema. The first wave, 1915-1929,* Princeton University Press, New Jersey.

- (1994), *The Cinema Goes to Town. French Cinema. 1896-1914,* University of California Press, Berkeley.

ADAIR, Gilbert (1995), Flickers. *An Illustrated Celebration of 100 Years of Cinema,* Faber and Faber, Londres.

ALONSO BARAHONA, Fernando (1991), *Cecil B. DeMille,* C.I.L.-E.H., Barcelona.

ALSINA THEVENET, Homero (1993), *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine americano /l (1893-1930),* Laertes, Barcelona.

AUZEL, Dominique (1992), *Emile Reynaud et l'image s'anima,* Editions du May, París.

BARNES, John (1996), *The Beginnings of Cinema in England 1895-1901 vol. 2 (1897),* University of Exeter Press,

- (1996), *The Beginnings of Cinema in England 1895-1901 vol. 3 (1898),* University of Exeter Press,

- (1996), *The Beginnings of Cinema in England 1895-1901 vol. 4 (1897),* University of Exeter Press,

- (1997), *The Beginnings of Cinema in England 1895-1901 vol. 5 (1900),* University of Exeter Press,

- (1998), *The Beginnings of Cinema in England 1895-1901 vol. 1 (1894-1896),* University of Exeter Press,

BELLOUR, Raymond, *Le cinema americain.* Analyses de films. 2 vols., Flammarion.

BENDAZZI, Giannalberto (1991), *Le cinema d'animation 1892-1992,* Liana Levi.

BERNARDINI, Aldo (1981), *Cinema muto italiano. Industria e organizzazione dello specttacolo 1905-1909,* Editori Laterza, Roma.
- (1982), *Cinema muto italiano. Arte, divismo e mércalo 1910-1914,* Editori Laterza, Roma.
BERNARDINI, Aldo y GILÍ, Jean A. (1986), *Le cinema italien 1905-1945,* Éditions du Centre Pompidou, París.
BEYLIE, Claude (1987), *Les Films-Clés du Cinema,* Bordas S. A., París.
BLANQUER, Francesc (ed.) (1979), *D.W. Griffith,* Filmoteca Nacional de España, Barcelona.
BOUSQUET, Henri (1995), *Catalogue Pathé des Annés 1896 á 1914,* Édition Henri Bousquet.
BOWSER, Eileen (1973), *Biograph Bulletins 1908-1912,* Octagon Books, Nueva York.
- (1990), *The Transformation of Cinema 1907-1915. History of American Cinema vol. 2.* Charles Scribner's Sons, Nueva York.
BRION, Patrick (1982), *D.W. Griffith,* Centre Georges Pompidou / l'Equerre, París.
- (1992), *Les Western Classiques. Chefs-d'ouvre et découvertes,* Éditions de La Martiniére, París.
-BROWNLOW, Kevin (1978), *The War, the West and the Wilderness,* Secker & Warburg, Londres.
- (1990), *Behind the Mask of Innocence,* University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
-CARRINGER, Robert y SABATH, Barry, *A guide to references and resources,* G.K. Hall & Co., Boston, Massachusetts.
CASAS, Quim (1989), *John Ford, el arte y la leyenda,* Dirigido por, Barcelona.
CERAM, C.W. (1965), *Arqueología del cine,* Ediciones Destino, Barcelona.
CHAÑAN, Michael (1980), *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain,* Routledge & Kegan Paul, Londres.
CONNELLY, Robert B. (1986), *The Motion Picture Guide. Silent Film,* Cinebooks Inc.
COOK, DAVID A. (1996), *A History of Narrative Film,* Norton & Company, Nueva York.
COWIE, Peter (1990), *Le Cinema des Pays Nordiques,* Éditions du Centre Georges Pompidou, París.
CHAPLIN, Charles (1989), *Mi autobiografía,* Editorial Debate, Madrid.

CHARDÉRE, Bernard (1995), *Les images Lamiere,* Éditions Gallimard.

DESLANDES, Jacques y RICHARD, Jaques (1968), *Histoire comparée du cinema. Tomo II. 1896-1906,* Casterman.

DEUTELBAUM, Marshall (ed.) (1979), *Imagen on the Art and Evolution ofthe Film,* Dover Publications, Nueva York.

DUBOIS, Philippe y ARNOLDY Edouard, *Ca tourne depuis cent ans, une histoire du cinema francophone de Belgique,* Communauté francaise de Belgique, Bruselas.

EISENSCHITZ, Bernard (1986), *Les Restaurations de la Cinémathéque Francaise 1986,* Cinémathéque Francaise.

EISNER, Lotte H. (1985), *L'écran démoniaque,* Eric Losfeld, éditeur.

ESPAÑA, Rafael de (1998), *El peplum. La antigüedad en el cine,* Ediciones Glénat, S.L.

EVERSON, William K.(1978), *American Silent Film,* Oxford University Press, Nueva York.

FRAZER, John (1979), *Artificially arranged Scenes. The Films of Georges Méliés,* G.K. Hall & Co., Boston, Massachusetts.

GAUDREAULT, André (1982), *Cinema 1900-1906. An analytic study. Tomos I y II,* Fiat, Bélgica.

GEDULD, Harry M. (1987), *Chapliniana. The Keystone Films vol. 1,* Indiana University Press.

GISH, Lillian (1988), *The Movies, Mr. Griffith and Me,* Mercury House, San Francisco.

GUBERN, Román (1971), *Historia del cine,* Editorial Lumen, Barcelona.

GUNNING, Tom (1991), *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph,* University of Illinois Press, Urbana y Chicago.

JACOBS, Lewis (1977), *La azarosa historia del cine americano vol. 1,* Lumen, Barcelona.

JEANNE, Rene y FORD, Charles (1994), *Historia ilustrada del cine, vol. 1. El cine mudo (1895-1930),* Alianza Editorial, Madrid.

KERMABON, Jacques (ed.) (1994), *Pathé. Premier empire du cinema,* Centre Georges Pompidou, París.

KING HANSON, Patricia (ed.) (1988), *The American Film Institute Catalog. Feature Films 1911-1920,* University of California Press.

KLINE, Jim (1993), *The Complete Films of Buster Keaton,* Citadel Press Book.

KOSZARSKI, Richard (1990), *An Evening's entertainment: The Age ofthe Silent Feature Picture. History of American Cinema vol. 3,* Charles Scribner's Sons, Nueva York.

KRACAUER, Siegfried (1985), *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán,* Ediciones Paidrós Ibérica, Barcelona.

KWIATKOWSKI, Aleksander (1983), *Swedish Film Classics. A Pictorial Survey of 25 Films from 1913 to 1957,* Svenska Filminstituted, Stockholm-Dover Public,Inc., New York.

LANGMAN, Larry (1991), A *Guide to Silent Westerns,* Greenwood Press.

LAURITZEN, Einar y LUNDQUIST, Gunnar (1976), American Filmíndex 1908-1915, Akademibokhandeln, Estocolmo.

LEYDA, Jay (1983), Kino, *A History ofthe Russian and Soviet Film,* George Alien & Unwin (Publishers) Londres.

LOURCELLES, Jacques (1992), *Dictionnaire du Cinéma-Les Films,* Éditions Robert Laffont.

LUENGOS, Javier (1995), *Cine Cien, un siglo de películas,* Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

- (1996), *Sin palabras, cine cómico mudo,* Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo.

LYON, Christopher (1979), *Charles Chaplin. A guide to references and resources,* G.K. Hall & Co., Boston, Massachusetts.

- (ed.) (1984), *The MacMillan Dictionary. Films and Filmmakers,* MacMillan Publisher, Londres.

MAGILL, Frank N. (ed.) (1982), *Magiü's Survey of Cinema. Silent Films. 3 vols.,* Salem Press, New Jersey.

MARZAL, José Javier (1998), *David Wark Griffith,* Ediciones Cátedra, Madrid.

MAST, Gerald, KA WIN, Bruce F. (1986), *A Short History ofthe Movies,* Macmillan Publishing Company, Nueva York.

MEADE, Marión (1995), *Buster Keaton. Cut to the Chase,* Bloomsbury.

MELLOR, G.J. (1996), *Movie Makers and Picture Falaces. A Century of Cinema in Yorkshire 1896-1996,* Bradford Libraries.

MÉRIDA, Pablo (1995), *El boxeo en el cine 1894/1994,* Laertes, Barcelona.

MERIKAETXEBARRIA, Antón (1996), *Raoul Wash... a lo largo del sendero,* Ediciones TTarttalo, Donostia.

MITRY, Jean (1967), *Histoire du Cinema vol. 1 (1895-1915),* Éditions Universitaires.

- (1969), *Histoire du Cinema vol. 2 (1915-1925),* Éditions Universitaires.

MOIX, Terenci (1995), *La gran historia del cine,* ABC, Blanco y negro.

MUSSER, Charles (1990), *The Emergence ofCinema: The American Screen to 1907. History of American Cinema vol. 1.* Charles Scribner's Sons, Nueva York.
- (1991), *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company,* University of California Press, Los Angeles.
MUYBRIDGE, Eadweard (1907), *Animáis in Motion,* Chapman & Hall, Londres.
NIVER, Kemp R. (1971), *Biograph Bulletins 1896-1908,* Locare Research Group, Los Angeles.
- (1974), *D.W.Griffith: his Biograph Films in perspective,* Bebe Bergsten, Los Angeles.
PARKINSON, David (1995), *History ofFilm,* Thames and Hudson.
PASSEK, Jean-Loup (1979), *Le Cinema Danois,* Centre Georges Pompidou / L'Ezquerre, París.
- (1981), *Le Cinema russe et soviétique,* Centre Georges Pompidou / l'Ezquerre, París.
- (1991), *Diccionario del cine Larousse,* Ediciones Rialp, Madrid.
PEARSON, Roberta E. (1992), *Eloquent Gestures. The Transformación of Performance style in the Griffith Films,* University of California Press, Berkeley.
PEREZ-PERUCHA, Julio (1992), *Cine español, algunos jalones significativos (1896-1936),* Films 210, Madrid.
- (ed.) (1997), *Antología crítica del cine español,* Cátedra / Filmoteca Española.
PORTER-MOIX, Miquel (1985), *Adriá Gual i el Cinema primitiu de Catalunya (1897-1916),* Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.
PRIETO, Antonio (ed.) (1982), *Historia Universal del Cine,* Planeta, Madrid.
RAPP, Bernard y LAMY, Jean-Claude (1990), *Dictionnaire des Films,* Librairie Larousse.
RINGGOLD, Gene y BODEEN, DeVitt (1969), *The Complete Films ofCecil B. DeMille,* The Citadel Press, New Jersey.
RITTAUD-HUTINET, Jacques (1985), *Le cinema des origines. Les fréres Lumiére et leurs opérateurs,* Editions du Champ Vallon, Seyssel.
ROBERTSON, James C. (1993), *The Hidden Cinema. British Film Censorship in Action 1913-1975,* Routledge, Nueva York.
ROBINSON, David (1985), *Chaplin. His Ufe & art,* Collins, Londres.
ROCKETT, Kevin (ed.) (1996), *The Irish Filmography,* Red Mountain Media, Dublin.

RONDOLINO, Gianni (1988), *Storia del Cinema vol. 1,* Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín.
SADOUL, Georges (1956), *Historia del cine. La época muda,* Ediciones Losange, Buenos Aires.
- (1962), *Le Cinema frangais 1890/1962,* Flammarion, París.
- (1973), *Historia del cine mundial,* Siglo XXI, Madrid.
- (1985), *Lumiére et Méliés,* Editions Pierre Lherminier, París.
SALT, Barry (1983), *Film Style and Technology: History and Analysis,* Starword, Londres.
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1992), *El cine de Segundo de Chomón,* Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza.
SANCHEZ-BIOSCA, Vicente (1990), *Sombras del Weimar, Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933,* Verdoux, Madrid.
SEMARNE, Veda V. (1987), *Industry and invention: The Lumiere cinematograph and the Origins ofFilm 1895-1904,* V.M.I.
SENNETT, Ted (1990), *Great Hollywood Westerns,* AFI Press, Nueva York.
SIMMON, Scott (1993), *The Films of D.W. Griffith,* Cambridge University Press.
SKLAR, Robert, Film, *An International History of Médium,* Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York.
SLIDE, Anthony (ed.) (1982), *Selected Film Criticism 1896-1911,* The Scarecrow Press, Londres.
- (ed.) (1982), *Selected Film Criticism 1912-1920,* The Scarecrow Press, Londres.
SLIDE, Anthony y WAGENKNECHT, Edward (1980), *Fifty Great American Silent Films 1912-1920,* Dover Publications, Inc., Nueva York.
SMITHER, Roger (ed.) (1994), *Imperial War Museum Film Catalogue vol. 1 The First World War Archive,* Flicks Books.
SOLOMON, Charles (1996), *Les Pionniers du Dessin Animée Américain,* Dreamland éditeur.
STAEHLIN, Carlos (1981), *Evolución de un esquema temporal fílmico de 1908 a 1980,* Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Cátedra de cinematografía, Murcia.
- (1981), *Historia genética del cine 1. De Altamira al Wintergarten,* Publicaciones Universidad de Valladolid.
TAYLOR, Richard y IAN, Christie (1988), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939,* Routledge & Kegan Paul, Londres.

THARRATS, Juan Gabriel (1988), *Los 500 films de Segundo de Chomón,* Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

THOMAS, Nicholas (ed.) (1990), *International Dictionary of Films and Filmmakers-1. films,* St James Press, Chicago.

TICHY, Wolfram (1988), *Chaplin,* Salvat Editores, Barcelona.

V.V.A.A. (1966), *Anthologie du Cinema,* L'Avant-Scéne, París.

V.V.A.A. (1980), *Tra una film e l'attra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920,* Marsilio Editori.

V.V.A.A. (1983), *Variety Film Reviews 1907-1980,* Garland Publishing, Inc., Nueva York y Londres.

V.V.A.A. (1984), *Gran historia ilustrada del cine,* Sarpe, Madrid.

V.V.A.A. (1986), *Le Cinema Frangais. Le muet,* Éditions Atlas, París.

V.V.A.A. (1988), *Before Caligari. Germán Cinema 1895-1920,* Edizioni Biblioteca deH'immagine, Venezia.

V.V.A.A. (1988), *Ce que je vois de mon cine,* Méridiens Klincksieck, Québec.

V.V.A.A. (1988), *Sulla via di Hollywood,* Edizioni Biblioteca deH'immagine, Venezia.

V.V.A.A. (1990), *The New York Times Film Reviews (1913-1931),* The New York Times Company.

V.V.A.A. (1998), *Historia general del cine, vol. 1. Orígenes del cine,* Ediciones Cátedra, Madrid.

V.V.A.A. (1998), *Historia general del cine, vol. 2. EE.UU. (1908-1915),* Ediciones Cátedra, Madrid.

V.V.A.A. (1998), *Historia general del cine, vol. 3. Europa 1908-1918,* Ediciones Cátedra, Madrid.

V.V.A.A. (1998), *Historia general del cine, vol. 4. América (1915-1928),* Ediciones Cátedra, Madrid.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel (1990), *Charles Chaplin,* Ediciones JC, Madrid.

B) *Artículos, estudios o monografías*

BERNARDINI, Aldo (1985), LTnferno della Milano-Films, *Blanco e ñero* n. *2,* p. 91-111.

BRETEQUE, Francois de la y CADE, Michel, La petite bourgeoisie dans les films de Louis Feuillade, *Les Cahiers de la Cinémathéque* n. 50, p. 17-26.

BROWNLOW, Kevin (1988), Un film sulla tratta delle bianche: Trafic in Souls, *Griffithiana* n. 32/33, p. 9-20.

BUTTAFAVA, Giovanni (1983), Dal salotto al soviet: il cinema russo prerivoluzionario, *Bianco e ñero n, 3,* p. 125-147.
DUBOIS, Philippe (1984), Le gros plain primitif, *Revue Belge du Cinema,* n. 8, p. 11-36.
FÁRBER, Helmut (1997), D.W. Griffith's. A Córner in Wheat, *Griffithiana* n. 59.
JEAN, Pierre, NAGARD, Michel, BEYLIE, Claude y PINEL, Vicent (1984), Aux sources du 7e art, *L'Avant Scéne Cinema,* n. 334, p. 3-89.
LEFEBVRE, Thierry (1992), Les victimes de l'alcoolisme (Pathé-1902), quand le cinema des premiers tempes puise son inspiration dans le discours hygiéniste dominant, *Archives,* 50.
LE FORESTIER, Laurent (1996), Mise en scéne et mode de production. Le cas du Réve á la Lune, 1895, *Revue de l'associationfrancaise de recherche sur l'histoire du cinema,* n. 21, p. 65-72.
LODGE, Jack (1989), Tucker, *Grifflthiana,* n. 37, p. 5-68.
LYNCH, Dennis (1989), The Worst Location in the World: Herbert Ponting in the Antartic, 1910-1912, *Film History,* vol. 3, n. 4, p. 291-306.
MALTHETE, Jacques (1989), Les actualités reconstituées de Georges Méliés, *Archives,* 21.
MICHETTI RICCI, Luciano (1983), Christus di Giulio Antamoro, *Bianco e ñero,* n. 4 , p. 109-121.
MITRY, Jean (1963), *Filmographie Universelle.* (Tomos I al XXVIII), *Instituí des Hautes Eludes Cinématographiques,* París.
NEVEU, Raymond (1989), Les appareils de collection Gaumont, Pathé, *Archives,* 36.
POLET, Jacques (1995), Alfred Machín, pionnier du cinema en Belgique, entre tradition et modernité, *Revue Belge du Cinema,* n. 38-39, p. 55-72.
REDI, Riccardo (1987), Judex (1916) di Louis Feuillade. *Bianco e ñero,* n. 1 , Edizioni Rai, pag. 94-106.
ROBINSON, David (1991), Masterpieces of Animation 1833-1908, *Grijfithiana* n. 43.
ROSSELL, Deac (1995), A Chronology of Cinema, 1889-1896, *Film History,* vol. 7, n. 2.
SALT, Barry (1988), índice Filmografico Vitagraph, *Grijfithiana,* n. 32/33, p. 287-310.
SMITHER, Roger (1995), Un merveilleux apercu de la bataille: La question du faux dans The Battle of the Somme, *Archives,* 64/65.
V.V.A.A. (1981), Special Feuillade, Fantómas, *L'Avant Scéne Cinema,* n. 271/272.

V.V.A.A. (1984), Thomas H. Ince. II profeta del western, *Gríffithiana,* n. 18, 19, 20 y 21.
V.V.A.A. (1986), *Thomas H. Ince,* Filmoteca Española, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Madrid.
V.V.A.A. (1990), Cine épico italiano mudo, *Nosferatu,* n. 4.
V.V.A.A. (1992), Eclair, *Gríffithiana,* n. 44/45 p. 5-129.
V.V.A.A. (1993), Société Eclair 1907-1920, *Gríffithiana,* n. 47.
V.V.A.A. (1994), II cinema nel 1913, *Gríffithiana,* n. 50.
V.V.A.A. (1995), La maison Gaumont a cent ans..., *Les Cahiers de la Cinémathéque,* n. 63/64.
V.V.A.A., Cinema 1900 /1906, tomo I. An Analytical Study, FIAT.
V.V.A.A., Cinema 1900 /1906, tomo II. Filmography, FIAT.
V.V.A.A., *Clásicos del cine sueco. Sjöström, Stiller y contemporáneos,* Filmoteca Nacional de España.
V.V.A.A., Le cinema muet italien, *Les Cahiers de la Cinémathéque,* n. 26/27.
V.V.A.A., Louis Feuillade, *Les Cahiers de la Cinémathéque,* n. 48.

índices

Cronológico

Pre-cine (1891-1895)

Año 1895

Año 1896

Año 1902

Año 1903

Año 1904

Año 1905

Año 1906

Año 1912

Año 1913

Año 1914

Año 1915

Año 1916

Año 1917

Por directores

Por título español

Las películas sin título español figuran en *cursiva* con el suyo original.

Colección CINE-RESEÑA

Los títulos que no figuran en la relación están agotados.

1. **Cine para leer 1972.** Equipo Reseña. (2ª Edición).
13. **Cine para leer 1978.** Equipo Reseña.
22. **Franqois Truffaut, cineasta.** Equipo Reseña.
25. **El cine de Elias Querejeta.** Juan Hernández Les.
27. **Cine para leer 1987.** Equipo Reseña.
28. **Cine para leer 1988.** Equipo Reseña.
29. **La producción cinematográfica española.** Ramiro Gómez B. de Castro.
30. **Cine para leer 1989.** Equipo Reseña.
31. **Cita en Hollywood.** *Las películas norteamericanas habladas en español.* J. B. Heinink y R. G. Dickson.
32. **Cine para leer 1990.** Equipo Reseña.
33. **Cine para leer 1991.** Equipo Reseña.
34. **Cine para leer 1992.** Equipo Reseña.
35. **El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil (1936-1939).** Ramón Sala Noguer.
36. **Cine para leer 1993.** Equipo Reseña.
37. **Cine para leer 1994.** Equipo Reseña.
38. **Cine para leer 1995.** Equipo Reseña.
39. **Actor al instante.** *Un método revolucionario de interpretación.* Jeremy Whelan.
40. **Cine para leer 1996.** Equipo Reseña.
41. **Obras maestras del cine mudo.** *Época dorada (1918-1930).* Luis Enrique Ruiz.
42. **Krzysztof Kieslowski.** Serafino Murri.
43. **Cine para leer 1997.** Equipo Reseña.
44. **Obras maestras del cine negro.** José Luis Sánchez Noriega.
45. **Ken Loach.** Luciano De Giusti.
46. **Cine para leer 1998.** Equipo Reseña.
47. **Obras pioneras del cine mudo.** *Orígenes y primeros pasos (1895-1917).* Luis Enrique Ruiz.

Este volumen nace con el ánimo de completar el repaso a la época muda del cine a través de sus películas, iniciado con el libro *Obras maestras del cine mudo. Época dorada,* que viera la luz hace ahora tres años. La obra comprendía el período de 1918 a 1930, el cual, dada la madurez expresiva y artística que alcanzan muchas de las películas estrenadas en esos años, se ha dado en considerar la edad de oro del cine mudo. De idéntica manera, *Obras pioneras del cine mudo* es un viaje a los comienzos del cinematógrafo a través de 200 películas que han hecho historia durante sus años augúrales: desde los primeros tanteos precursores hasta la finalización de 1917.

La selección de las obras se ha hecho fundamentalmente con la intención de proporcionar una guía práctica, que sirva a los aficionados como fuente de datos y apoyo a la hora de visionar esos primitivos films, sin buscar necesariamente un punto de vista propio y original.